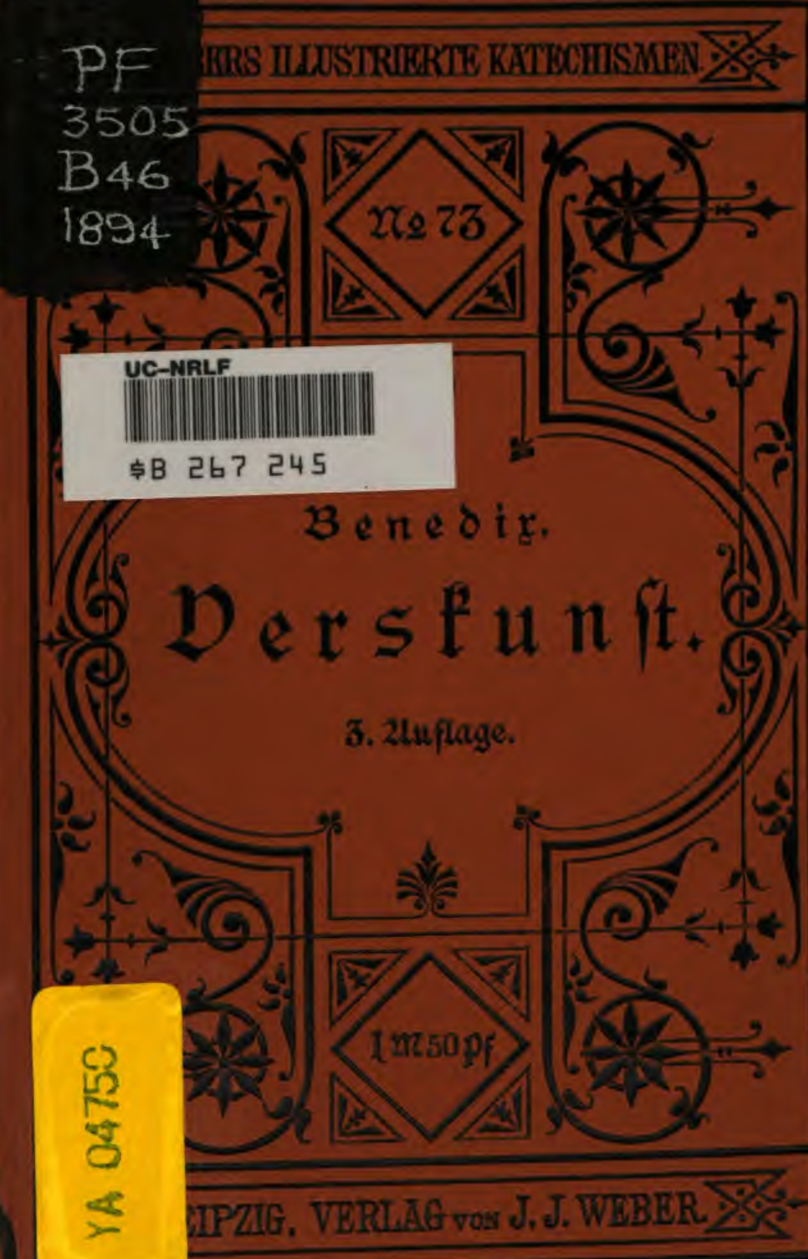
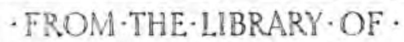



PF
3505
B46
1894
ILLUSTRIERTE KATECHISMEN
№ 73
UC-NRLF
$B 267 245
Benedix.
Verskunst.
3. Auflage.
1 M 50 Pf
YA 04750
VERLAG von J. J. WEBER.





Ein

Si

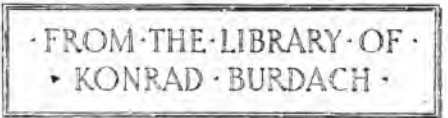
deu

und

J

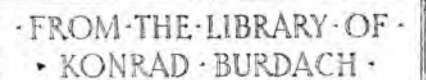
spra
Bez
Vo




· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS




·FROM·THE·LIBRARY·OF·
·KONRAD·BURDACH·


SIGILLVM·VNIVERSITATIS·CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Katechismus der Verskunst.

Katechismus

der

Deutschen Verskunst.

Von

Dr. Roderich Benedix.

Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage.

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1894

BURDACH

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Erster Abschnitt.

Der rhythmische Wert der Silben.

Zweiter Abschnitt.

Der Versbau.

Katechismus der Verskunst.

1

Einleitung.

§ 1. Die Grundlage des deutschen Versbaues ist die Rhythmik. Rhythmik ist die Lehre vom Rhythmus. Rhythmus ist eine Eigenschaft auf einander folgender Bewegungen oder Töne. Wenn in einer Reihe von Bewegungen oder Tönen alle einzelnen gleichmäßig sind, so ist kein Rhythmus da. Sobald aber einzelne Bewegungen oder Töne gegen die andern hervortreten, entsteht Rhythmus.

So ist im gewöhnlichen Gange des Menschen, wo ein Schritt wie der andre ist, kein Rhythmus, wohl aber im Tanze, weil hier die Schritte ungleichmäßig und einzelne rascher werden, wodurch die langsameren hervortreten. So ist im gewöhnlichen Gange der Tiere kein Rhythmus, wohl aber im Galopp. Wenn Mehrere dreschen, so ist immer der Niederschlag eines Einzelnen stärker, als der der Anderen; es entsteht Rhythmus, der, wenn er regelmäßig ist, auch Takt genannt wird. Dieser Rhythmus oder Takt ist notwendig, ist in der Natur begründet. Er ist gewissermaßen das regelnde Gesetz der Arbeitenden, ohne welches sie mit ihrem Niederschlagen in Verwirrung kommen würden. Deshalb führen Pflasterer, Schmiede u. s. w. ihre Schläge immer im Takte oder Rhythmus.

Ebenso finden wir in einer Reihe von Tönen Rhythmus. Im Glockengeläute, in dem Wirbel der gedämpften Trauertrommel ist kein Rhythmus, dagegen ist er in einem Trommelmarsche.

§ 2. Bei den Menschen (oft auch bei den Tieren) ist ein gewisser Zusammenhang zwischen Bewegungen und rhythmischen Tönen. Man tanzt lebhafter nach Tanzmusik, man

wird durch dieselbe angefeuert, angeregt. Ebenso geht man nach Marschmusik viel leichter, als ohne solche. Die Marschmusik regt an, befeuert, namentlich Ermüdete. Daraus ergiebt sich gleichfalls, daß der Rhythmus und seine Wirkungen in der Natur begründet sind.

Wenn das so ist, so kann man den Rhythmus nicht erfinden. Man kann wohl verschiedene Arten desselben erfinden, die Sache selbst aber nicht, denn diese ist eben in der Natur begründet. Worin diese Eigenschaft des Rhythmus beruht, ist vielleicht physiologisch nicht festzustellen; allein es ergiebt sich aus dem Gesagten, daß man nicht willkürlich rhythmische Gesetze feststellen kann, sondern daß man dieselben dem Wesen der Dinge ablauschen muß. Die rhythmischen Gesetze lassen sich nicht machen, sondern nur erkennen.

§ 3. Es giebt in der Natur eine unübersehbare Menge von hörbaren Lauten, vom leisen Säuseln des Windes bis zum krachenden Donner, von tausendfältigen Tierstimmen bis zu dem klirrenden, klappernden, brausenden u. s. w. Lärm, der durch natürliche Vorgänge oder menschliche Arbeiten hervorgebracht wird. Alles das umfaßt man mit dem Namen Geräusch. Dieses Geräusch entzieht sich jeder genauen Bestimmung. Erst wo diese eintreten kann, entsteht ein Ton.

Im engeren Sinne werden Töne nur von dem Menschen erzeugt und zwar durch die Sprache und die Musik.

§ 4. Sprache und Musik sind sich nahe verwandt, indem letztere aus ersterer meistens entstanden ist.

Die Sprache entsteht, indem den Tönen, die der Mensch hervorbringen kann, eine Bedeutung beigelegt wird. Die ursprünglichen Töne sind die Vokale. Da diese nicht ausreichen, viele Bedeutungen zu bezeichnen, d. h. viele Wörter zu bilden, so reiht sich an dieselben die Entstehung der Konsonanten, die man als Halbtöne bezeichnen kann. Die Sprache hat jedenfalls damit begonnen, daß man die Dinge mit Wörtern bezeichnete (Substantiva, Hauptwörter), daß man auf zweiter Stufe die Handlungen benannte (Verba, Zeitwörter), daß man auf dritter Stufe für die Verhältnisse, in denen die Dinge zu einander oder die Handlungen zu den Dingen standen,

Verhältniswörter erfand. Die uranfängliche Sprache hat sich daher nur mit konkreten Begriffen beschäftigt. Durch die Sprache wurde das Denken und umgekehrt durch das Denken die Sprache weiter ausgebildet, so daß man zuletzt auch abstrakte Begriffe auf- und feststellte.

Es wird sich später zeigen, daß diese Entstehung der Sprache noch heute in der Betonung zu erkennen ist.

§ 5. Aus der Sprache entstand der Gesang. Wenn man einen Vokal länger forttönen läßt, so entsteht das Singen. Ein gesungener Ton hat etwas Angenehmes für das Ohr durch seine materielle Fülle. Diese besteht in der längern Dauer des Tones und bei mehreren Tönen in der umfassenden Stufenleiter von Höhe und Tiefe derselben, welche sich im Sprechen nicht nachahmen läßt. Sie besteht ferner in dem eigentümlichen Wohllaut der menschlichen Stimme, die zwar bei den Einzelnen verschieden ist, sich aber im allgemeinen von keinem Instrumente erreichen läßt. Allein der Gesang befriedigt nicht nur den Hörer, sondern auch den Singenden selbst. Es ist eine eigentümliche Eigenschaft der menschlichen Natur, daß sie Gefühle und Empfindungen gern durch Lautwerden äußert. Der Mensch lacht, jauchzt, jubelt, weint, klagt u. s. w. Diese unwillkürlichen natürlichen Äußerungen gewinnen im Gesang eine Form, nach und nach eine künstlerische Form.

Der Gesang drückt daher im allgemeinen Gefühle aus, das Sprechen mehr Gedanken. Wenn letzteres ebenfalls Gefühle mitteilen will, so bekommen die Sprachtöne eine eigentümliche Färbung, aus welcher die Gefühle schon hervorleuchten. Der Ton des Sprechenden wird heiter, lustig, lachend, traurig, dumpf, klagend u. s. w. (s. § 7).

Der Gesang unterscheidet sich von dem Sprechen zunächst durch die Fülle des Tones, durch den materiellen Wohllaut desselben.

§ 6. Im Gesang ist Sprache und Musik vereinigt. Die Fülle des gesungenen Vokals ist die Musik, die Bedeutung gebenden Konsonanten der Wörter sind vornehmlich die Sprache. Der Mensch erfand nun Instrumente, welche den

Ton der Stimme mehr oder weniger nachahmten und so entstand die Instrumentalmusik.

Wahrscheinlich sind schon sehr früh Lärminstrumente erfunden worden, wie Trommeln, Pauken, Becken, Muschelhörner u. s. w. Diese dienten wohl dazu, nach fernhin Zeichen zu geben, hauptsächlich auch, um das rhythmische Gefühl, das Bedürfnis nach Rhythmus beim Gehen (Märschen) und Tanzen zu befriedigen. Auch mögen die ersten Saiteninstrumente dazu benutzt worden sein, den Gesang zu begleiten.

§ 7. Wenn nun Sprache und Gesang so eng verwandt sind, so muß man sich klar machen, in welchen Punkten sie ganz zusammenfallen, in welchen sie verschieden sind.

Es muß also die Art und Weise untersucht werden, wie beide ihren Ausdruck gewinnen, welche Mittel sie gebrauchen, um sich auszudrücken.

Die Musik hat als solche Mittel Harmonie, Melodie und Rhythmus.

Die Harmonie besteht in dem gleichzeitigen Erklingen verschiedener Töne. Davon kann in der Sprache nie die Rede sein, also ist Harmonie nur der Musik eigen.

Die Melodie besteht zunächst in der Abwechslung von tiefen und hohen Tönen.

Die Musik zerlegt den Ton sehr scharf in seine drei Elemente: Höhe, Dauer und Stärke. Man nennt diese die Tonhebel. Die Melodie besteht also vornehmlich in der Anwendung des einen Tonhebels, der verschiedenen Tonhöhe. Melodie in diesem Sinne hat die Sprache nicht.

Die Tonhöhe beim Sprechen bleibt nahezu dieselbe, sie senkt sich nur bei dem Schlusse eines Satzes oder hebt sich bei einer Frage. Allerdings wechselt die Tonhöhe gern bei scharfer Betonung und wenn sich lebhaftes Gefühl, ja Leidenschaft ausspricht. Man schlägt dann gern höhere oder tiefere Töne an. Allein dieses Höherwerden geht doch nur wenig über die natürliche Stimmlage des Sprechenden hinaus. Während die Abwechslung der Tonhöhe beim Gesang Oktaven betragen kann, beträgt sie beim Sprechen nur wenige Töne. Und während die Musik die Höhe der Töne mit mathematischer Genauigkeit durch Noten ausdrückt, ist die wechselnde Tonhöhe beim Sprechen durchaus nicht näher zu

bezeichnen. Die Sprache hat deshalb keine Melodie in musikalischem Sinne.

Da die Musik Harmonie und Melodie vor der Sprache voraus hat, so scheint sie auf den ersten Blick derselben an Ausdrucksfähigkeit sehr überlegen zu sein. Allein den eigentlichen Mangel an Melodie ersetzt die Sprache durch Anwendung des vierten Tonhebels, der Tonfarbe (§ 5).

Jedes Gefühl, jede Empfindung verleiht, wenn sie sich ausspricht, dem Tone der Stimme eine eigentümliche Färbung. Schon in dieser Tonfärbung erkennt man, ohne die Worte zu verstehen, ob der Sprechende freudig oder traurig, zornig oder liebevoll u. s. w. gestimmt ist. Man kann dumpf, hell, schwer, leicht, hart, weich, ruhig, lebendig, kalt, warm u. s. w. sprechen. Die Empfindungen sind sehr verschieden in ihrem Grade; sie vermischen sich vielfach mit einander, und für jeden Grad, für jede Mischung hat der Ton eine eigentümliche Färbung. Diese Tonfarben sind unzählbar und sie sind das Gegenstück zur Melodie der Musik. Zwar hat die Musik auch etwas von dieser Tonfarbe, man nennt es die Seele des Tones. Allein in der Musik überwiegt der materielle Laut, und diese Seele des Tones ist bei weitem nicht der Feinheiten und Modulationen fähig, wie die Tonfärbung des Sprechens.

Die Töne der Musik sind sinnlicher, die Töne der Sprache geistiger. Man kann daher mit Recht sagen: die Tonfärbung ist in der Sprache, was die Melodie in der Musik. Allerdings haben viele deutsche Mundarten etwas Singendes, indem sie einen gewissen Tonfall haben, indem sie in jedem Satze die Tonhöhe modulieren, und man könnte in dieser Beziehung von einer Melodie der Sprache reden. Allein dieses Gesangartige ist bei den verschiedenen Mundarten verschieden, es kann also darin nichts Maßgebendes gefunden werden. Wenn hier von deutscher Sprache gesprochen wird, kann nur von der Schriftsprache die Rede sein, die gewissermaßen alle Mundarten in sich vereinigt. Allein die Schriftsprache darf nichts Singendes haben, also ist von einer Melodie der Sprache nicht die Rede. Trotzdem spricht man von einer Melodie der Sprache in anderem Sinne, man spricht namentlich von melodischen Sprachen. Teils ist man sich dabei über den Begriff Melodie nicht klar geworden, teils befindet man sich in einer Täuschung des Ohres. Wenn man die Vokale in nachstehender Reihenfolge ausspricht: u, o, a, e, i, so steigt man stufenweise vom dumpfesten bis zum hellsten Laute. Dieses Dumpf und Hell klingt beinahe wie tiefer und höherer Ton, und wenn man nicht bewußt scharf unterscheidet, verwechselt man leicht die Begriffe. Deshalb nennt man vorzugsweise die Sprachen melodisch, welche reich an Vokalen sind, weil sich in ihnen eine reiche

Abwechslung von dumpfen und hellen Tönen findet. Indem man diese dumpfen und hellen Töne als tiefe und hohe hört, erscheint der Klang dieser Sprache melodisch.

§ 8. **Das dritte Element der Musik ist der Rhythmus.** Hier ist der Punkt, wo Musik und Sprache genau zusammenfallen. Man muß nun das Wesen des Rhythmus genau untersuchen. Es giebt Melodie ohne Rhythmus, z. B. den Choral, wo fast alle Töne gleich dauernd und gleich stark, aber in der Höhe verschieden sind. Es giebt Rhythmus ohne Melodie, z. B. bei einem Trommelmarsch, wo die Töne zwar von gleicher Höhe, aber nicht von gleicher Dauer und Stärke sind. Wenn sich dann Abwechslung der Tonhöhe mit Abwechslung der Tondauer verbindet, so entsteht die vollendete Melodie. Wenn nun Abwechslung der Tonhöhe das wesentlichste Element der *Melodie* ist, so bleibt zu untersuchen, durch welche Tonhebel der *Rhythmus* entsteht. Zunächst findet man da die Tondauer. Die Töne in einem musikalischen Satze sind nicht von gleicher Dauer. Die längeren treten also notwendig gegen die kürzeren hervor und so entsteht der Rhythmus, der ja in dem Hervortreten einzelner Töne in einer Reihenfolge derselben besteht (§ 1).

Allein die Tondauer ist nicht das alleinige rhythmische Element der Musik; dieses ist größtenteils mit der Tonstärke verknüpft. Wenn Höhe und Dauer eines Tones in der Musik durch die Noten mit mathematischer Bestimmtheit angegeben werden, so geschieht das mit der Tonstärke nicht. Für die Anwendung der Tonstärke tritt das Gesetz des *guten Taktteils* ein. Im 2/4-Takt muß die erste Note mit mehr oder weniger leichtem Nachdruck, — d. h. also mit größerer Tonstärke — gesungen oder gespielt werden. Im 3/4-Takt ebenfalls die erste Note des Taktes. Im 4/4-Takt fällt dieser Nachdruck auf die erste und dritte Note. Im 3/8-Takt auf die erste Note, im 6/8-Takt auf die erste und vierte u. s. w.

Die so mit Nachdruck bezeichneten Noten nennt man den guten Taktteil.

Das rhythmische Element in der Musik bildet sich also dadurch, daß die einzelnen Töne in verschiedener Stärke und verschiedener Dauer zur Anwendung gebracht werden.

Die Musik ist imstande, durch Vernachlässigung des Gesetzes vom guten Taktteile einen eigentümlich anderen Rhythmus hervorzubringen, indem sie einen schlechten Taktteil mit dem Nachdruck belegt. Das ist gewissermaßen ein Widerspruch gegen den Rhythmus, der indessen selten vorkommt. Die Sprache kennt diesen Widerspruch nicht.

§ 9. In der Sprache sind ebenfalls Tondauer und Tonstärke die Elemente des Rhythmus. Nur findet hier das Umgekehrte statt, wie bei der Musik. In dieser kann man die Dauer eines Tones ganz willkürlich nehmen. Man kann einen Ton durch einen, ja durch mehrere Takte erklingen lassen, man kann ihn in Viertel, Achtel, Sechszehnteile, Zweiunddreißigteile verkürzen. Das kann die Sprache nicht. Sie kann einen Ton weder so lang ertönen lassen, noch ihn so sehr zersplittern. Daraus ergiebt sich, daß in der Sprache die Tondauer nicht so wesentlich rhythmisch zu verwenden ist, daß sie vielmehr nur in zweiter Reihe wirkt, während die Tonstärke das wesentlichste rhythmische Element wird.

Die Tonstärke äußert sich in der Sprache in dem größeren oder geringeren Nachdruck, mit welchem die einzelnen Silben ausgesprochen werden.

Dieser Nachdruck ist das wesentlichste Element des Rhythmus in der Sprache.

Die Tondauer äußert sich in der größeren oder geringeren Dehnung (Länge), mit der eine Silbe ausgesprochen wird.

Diese Tondauer ist das zweite rhythmische Element.

§ 10. Dieser Unterschied zwischen Sprache und Musik läßt sich recht deutlich aus den rhythmischen Gesetzen der alten Sprachen erkennen.

In der griechischen und römischen Sprache herrscht dasselbe Gesetz, wie in allen Sprachen, daß in jedem Worte eine Silbe

den Hauptton hat, gegen welchen die übrigen zurücktreten. Die Griechen bezeichneten diesen Hauptton mit einem Accent. Indem nun so in der Sprache hauptttonige Silben mit minder betonten wechselten, entstand die wohllautende Abwechslung der Töne, d. i. der Rhythmus. Da der Hauptton stärker erklang als die Nebentöne, so war die Tonstärke das wesentliche rhythmische Element; man unterschied die Silben nach stärkeren und schwächeren.

Allein sobald die Griechen — und in künstelnder Nachahmung die Römer — Verse bauten, gaben sie die Tonstärke als rhythmisches Element auf und nahmen dafür die Tondauer. Sie unterschieden die Silben nicht mehr nach ihrer Tonstärke, sondern nach ihrer Tondauer; sie wogen dieselben nicht mehr, sondern sie maßen sie. Damit näherten sie ihre Verse dem Wesen der Musik. Der Grund, aus dem das geschah, ist leicht zu erkennen. Die griechischen Verse wurden wirklich gesungen, nicht gesprochen. Da man Verse machte, ehe die Kunst des Schreibens erfunden, wenigstens in allgemeinem Gebrauche war, so konnten dieselben nur mündlich mitgeteilt werden. Dies geschah entweder im Freien vor großen Volksmengen oder in unendlich großen Theatern vor tausenden von Hörern. Sowohl im Freien als in den großen Theaterräumen reichte das Sprechen nicht aus, um allgemein verstanden zu werden. Man mußte also die Töne der Stimme dauernder machen, d. h. man mußte singen. Wie dieser Gesang beschaffen war, ist uns nicht genau überliefert worden. Ob er Melodie hatte nach unsern Begriffen, wissen wir nicht. Vielleicht erinnerte der Gesang an unsere Recitative, vielleicht auch an die Litanei, die in der Kirche gesungen wird. Daß die Verse in irgend einer Art gesungen wurden, geht auch aus dem Umstande hervor, daß man nach ihnen tanzte. Der Hexameter wird ausdrücklich als ein Tanzschritt bezeichnet. Bei den Chören in der Tragödie wendeten sich die Chormitglieder tanzmäßig nach verschiedenen Seiten. Das Wort Strophe, das wir noch brauchen, bedeutet nichts, als eine solche Wendung.

Die Griechen hatten also einen doppelten Rhythmus. In der gewöhnlichen Sprache, in der Prosa, wogen sie die Silben nach ihrer Tonstärke: das war der sprachliche Rhythmus.

Im Verse maßen sie die Silben nach ihrer Tondauer: das war der musikalische Rhythmus. Diese beiden Arten von Rhythmus sind unter sich unvereinbar. Spricht man einen Vers nach dem Accente, also nach dem sprachlichen Rhythmus, so verwischt man den Vers. Spricht man einen Vers nach dem musikalischen Rhythmus, so verwischt man den Accent. Manche Philologen behaupten zwar nach dem Accent und der Quantität (so nennt man das Messen der Silben) lesen zu können, allein das ist nicht möglich und nur eine Selbsttäuschung.

Daß die Alten einen doppelten Rhythmus hatten, geht auch daraus hervor, daß der musikalische ganz verloren ging, sobald die Bedingung desselben, der singende Vortrag, aufgehört hatte. Die heutigen Griechen kennen bei ihren Versen nur den sprachlichen Rhythmus. (Der musikalische Rhythmus wird bei den Griechen erst in neuester Zeit als Nachahmung der antiken Verse auf der Universität gelehrt.) In den romanischen Sprachen findet sich ebenfalls keine Spur mehr von dem musikalischen Rhythmus.

Daß es eben zwei verschiedene Arten von Rhythmus gab, geht auch daraus hervor, daß sich in den ältesten lateinischen Versen nur der sprachliche Rhythmus findet, und daß der musikalische erst in Nachahmung der Griechen eingeführt wurde. Auch haben wir viele lateinische Verse, wenn auch aus späteren Zeiten, welche nur nach sprachlichem Rhythmus gebaut sind und den musikalischen gar nicht kennen. Z. B. Stabat mater dolorosa u. s. w.
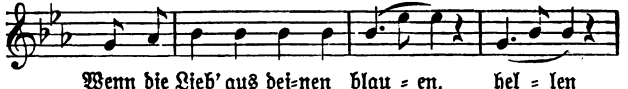
§ 11. Wenn der musikalische Rhythmus im Versbau, d. h. das Messen der Silben nach der Tondauer, nur den antiken Sprachen eigentümlich war und in den Bedingungen des Vortrags der antiken Verse lag, so ist es natürlich, daß wir im Versbau nur den sprachlichen Rhythmus, d. h. das Wägen

der Silben nach ihrer Tonstärke kennen. Daß die Tondauer, d. h. die Länge der Silben dennoch einen rhythmischen Einfluß übt, wird sich später zeigen.

Trotzdem ist uns der musikalische Rhythmus nicht etwa fremd oder unbekannt. Er tritt ein, sobald wir die Verse singen. Im Gesang macht sich die Tondauer ganz entschieden als rhythmisches Element geltend. Da wir nicht wissen, in welcher Art die Griechen ihre Verse gesungen haben, so läßt sich der Vergleich nicht weiter durchführen. Festzuhalten ist nur, daß die Alten ihre Verse nach musikalischem Rhythmus nicht nur sangen, sondern auch bauten, daß wir dagegen unsere Verse nur nach sprachlichem Rhythmus bauen und den musikalischen nur eintreten lassen, wenn wir die Verse singen.
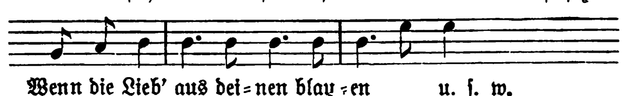
Wenn ferner bei den Alten der sprachliche und musikalische Rhythmus (Accent und Quantität) in unlösbarem Widerspruch standen, so ist das bei uns nicht der Fall. Der Rhythmus der Melodie bei dem Gesang darf dem Rhythmus der Sprache nicht widersprechen.

Mozart komponiert folgende Melodie:



u. s. w.

Hier widerstreben sich die beiden Arten von Rhythmus nicht. Sie würden sich aber widerstreben, wollte man die Noten so setzen:



Dieser Widerspruch der beiden Rhythmen ist so groß, daß die letztere Art gar nicht zu singen wäre. Man würde sagen: der Komponist habe falsch deklamiert.

§ 12. Wenn Rhythmus die für das Ohr gefällige Abwechslung von mehr oder minder betonten Silben ist, so findet sich dieser Rhythmus in der gewöhnlichen Sprache, also in der Prosa schon vor. Meistens achtet man wenig auf diesen Rhythmus, man verletzt seine feineren Gesetze. Das ist dann schlechter Stil.

Wird dieser einfache Rhythmus regelmäßig gemacht, so entsteht der Vers. Die Regelmäßigkeit besteht darin, daß die stärker betonten Silben in bestimmten Zeiträumen in bestimmter Folge wiederkehren. Diese Regelmäßigkeit erfreut nicht nur das Ohr, sondern belebt die Stimmung des Hörers.

Da der Unterschied des Verses von der Prosa nur in der regelmäßigen Stellung der betonten Silben besteht, so können die Gesetze des Rhythmus der einzelnen Wörter für den Vers keine andern sein, als für die Prosa. Das ist das eiserne Gesetz für den deutschen Versbau.

Es giebt im Deutschen also nicht einen sprachlichen Rhythmus für die Prosa, einen musikalischen für den Vers, wie bei den Griechen, was sich ja einfach daraus erklärt, daß wir die Bedingung für den musikalischen Rhythmus der Griechen, den gesungenen Vortrag, nicht haben.

Trotz dieses einfachen und klaren Verhältnisses hat man, namentlich von Klopstock an, das Bestreben gehabt, den antiken musikalischen Versrhythmus auch im Deutschen einzuführen, richtiger dem Deutschen aufzuzwingen. Nach Klopstock war es vornehmlich Voß, der sein ganzes Leben hindurch danach strebte. Um diesen musikalischen Rhythmus nachzuahmen, führte man auch die Metrik der Griechen, d. i. deren Versmaße bei uns ein. Vergebens wollte sich die Sprache in diesen Rhythmus nicht fügen; man mißhandelte sie durch seltsame Wortstellungen und übermäßige Zusammensetzungen, und wo es gar nicht ging, wich man von den griechischen Regeln etwas ab, wodurch ein Zwitterding entstand: griechischer Versrhythmus mit deutschen Freiheiten. Man machte frischweg Hexameter, Pentameter, Oden nach altem Maß u. s. w. Man ging von dem Grundsatze aus: die alten Sprachen seien von vollendeter Schönheit in Wohllaut und Formbildung; deswegen müßten ihre Gesetze ein Muster für alle andern Sprachen sein und es sei verdienstlich, die deutsche gewaltsam nach diesem Muster zu bilden. Man vergaß dabei nur, daß eine Sprache nicht das wohl überlegte Erzeugnis eines Einzelnen ist, sondern ein Erzeugnis des Geistes eines ganzen Volkes. Eine Sprache entsteht, ohne daß man weiß, wie sie entsteht. Das Ohr und der Mund des Volkes sind ihre Erzeuger. Eine Sprache ändert sich wesentlich im Laufe der Zeiten; eine Sprache ändert sich nach den Bedingungen des Wohnorts einzelner Stämme des Volkes; sie zerfällt in die mannigfachsten Mundarten; eine Sprache hat also ein gewisses eignes Leben. Und wie sie kein Erzeugnis eines

Einzelnen ist, so kann auch ein Einzelner nicht wesentliche Änderungen an derselben machen. Noch weniger kann man ihr ein fremdes Gewand anziehen. Ein solches fremdes Gewand aber ist der musikalische, der griechische Versrhythmus. Es ist demnach geradezu ein Unrecht, einer Sprache von so schöner Entwicklung wie die deutsche einen fremden Rhythmus aufzwingen zu wollen.

Dieses Bestreben fand denn auch von Anfang bis in unsere Zeit vielfachen Widerspruch. Sprachkundige und Dichter erklärten sich oft gegen den fremden Rhythmus. Viele Dichter haben ihn nicht angewendet (Lessing nie, Schiller sehr wenig, Goethe häufiger). Trotzdem wurden die griechischen Maße und, was noch schlimmer ist, die griechischen Gesetze des Rhythmus fast gewaltsam eingeführt, und viele Lehrbücher lehren sie noch heute als die richtigen und allein gültigen.

Wenn demnach die deutschen Gesetze des Rhythmus untersucht werden sollen, so wird eine häufige Vergleichung mit den griechischen nicht zu vermeiden sein. Ebenso werden sich die griechischen Schulausdrücke (termini technici), die einmal eingeführt sind und nicht mehr abgeschafft werden können, nicht entbehren lassen.

Erster Abschnitt.

Der rhythmische Wert der Silben.

§ 13. Rhythmus ist also die angenehme Abwechslung von mehr oder minder betonten Silben; sie wird zum Verse, wenn sie regelmäßig gemacht wird. Die mehr betonten Silben ertönen dann nach ganz bestimmten Zeiträumen; man hört dann unwillkürlich von einer mehr betonten Silbe bis zu der andern. Dadurch zerfällt die Rede in regelmäßige Abschnitte, deren jeder von einer mehr betonten Silbe bis zu der nächsten geht. Ein solcher Abschnitt heißt ein Versfuß.

Eine bestimmte Anzahl von Versfüßen an einander gereiht bildet einen Vers. Es giebt kein bestimmtes Gesetz darüber, wieviel Versfüße zu einem Verse (Zeile) erforderlich sind. Doch können es füglich nicht unter zwei, nicht über acht oder neun sein. Was man nicht bequem mit einem Atemzuge aussprechen und nicht bequem als zusammengehörig mit dem Ohre auffassen kann, liegt jenseit der natürlichen Grenze eines Verses.

Die Verse reihen sich in einem längern Gedicht ununterbrochen einer an den andern an, oder eine bestimmte Anzahl verbindet sich nach besonderer Form zu einem kleineren Ganzen. Ein solches heißt eine Strophe. (Nach alter Verskunst ein Gesätz.)

Dem Versfuße entspricht in der Musik der Takt. Auch jedes Musikstück zerfällt in eine Reihe von kleinen Abteilungen, die

sämtlich von gleicher Zeitdauer sind und Takte heißen. Diese Takte sind in der Musik von mannigfaltigerer Gestaltung als im Versbaue ($^2/_4$-, $^3/_4$-, $^4/_4$-, $^3/_8$-, $^6/_8$-, $^9/_8$-Takt u. s. w.), weil in der Musik die Tondauer als rhythmisches Element so wesentlich mitwirkt und größere Mannigfaltigkeit gestattet. Das Gesetz vom guten Taktteil (§ 8) nähert aber die verschiedenartigen Takte wieder sehr den sprachlichen Versfüßen.
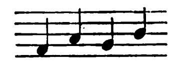
Die griechische Verskunst hat ebenfalls die Versfüße. Und da sie ihre Rhythmen musikalisch mißt, hat sie eine größere Mannigfaltigkeit derselben als unsere Sprache. Es wird sich später zeigen, daß es im Deutschen nur sehr wenig Versfüße giebt.

Neben dem Begriff Versfuß kommt auch der Begriff Wortfuß vor. Ein Versfuß kann aus mehreren Wörtern bestehen; die einzelnen Silben eines Versfußes können in mehrere Wörter verteilt sein. Z. B. Ich lie | be mei | ne Va | terstadt, ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – Die Striche (| |) bezeichnen immer einen Versfuß. Man sieht, wie diese Striche immer ein Wort zerschneiden, das Wort also nicht mit dem Versfuß zusammenfällt. Geschieht dies aber, so nennt man das einen Wortfuß. Z. B.

Meine | Klagen | hallen | wieder, – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑
Traurig | tönen | meine | Lieder.

§ 14. Bisher ist von mehr und minder betonten Silben die Rede gewesen. Es muß nun klargestellt werden, worin diese größere oder geringere Betonung besteht.
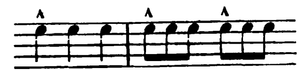
Es ist gezeigt worden, daß jeder Ton eine gewisse Höhe, eine gewisse Dauer, eine gewisse Stärke haben muß. Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke können nun zusammen wirken, d. h. man kann alle drei Tonhebel auf einem Tone vermehren oder vermindern. Man kann sie aber auch einzeln anwenden, d. h. man kann einen Ton höher nehmen, ohne ihn dauernder und stärker zu machen; man kann ihn dauernder nehmen, ohne ihn höher und stärker zu machen; man kann ihn stärker nehmen, ohne ihn höher und dauernder zu machen. Am klarsten ersieht man das in der Musik. Z. B.



Hier sind die Töne von verschiedener Höhe, aber von gleicher Dauer und Stärke.



Hier sind die Töne von verschiedener Dauer, aber von gleicher Höhe und Stärke.



Hier sind die Töne von gleicher Höhe und Dauer, aber von verschiedener Stärke.

Wir sind nicht gewöhnt, in der Sprache diese Unterschiede so scharf heraus zu hören. Allein sie bestehen dennoch. Es ergeben sich daraus drei Tongesetze.

1) Der Satzton. Hier wirkt nur die Tonhöhe, die am Schlusse eines Satzes sich senkt und damit den Satz abschließt, oder bei einer Frage sich hebt und, dadurch die Antwort fordernd, keinen Abschluß des Gespräches giebt.

2) Der Wortton. Hier wirkt die Tonstärke, indem die wichtigeren Wörter mit stärkerem, die minder wichtigen mit schwächerem Tone gesprochen werden.

Zu dem Worttone gehört noch der Beziehungston, welcher einzelne Wörter durch einen Accent hervorhebt, wenn diese eine Beziehung haben.

3) Der Silbenton. Hier wirkt die Tondauer, indem die Silben bald längern, bald kürzern Vokal haben.

§ 15. Die Untersuchungen, nach welchem der genannten Betonungsgesetze die größere oder geringere Betonung erfolgt, die den Rhythmus hervorbringt, mögen mit der Betonung einsilbiger Wörter beginnen, denn die Sprache entwickelt sich überhaupt aus einsilbigen Stämmen.

Nimmt man die Wörter: „Magd, träg, war, stets, die“ ohne Satzverbindung, so sind alle gleich betont. Alle haben einen langen Vokal, sind also von gleicher Tondauer; alle werden gleich stark ausgesprochen. Es ist also kein Rhythmus da. Bringt man aber diese Wörter in einen Satz: „die Magd

war träg wie stets", so hat man sogleich Rhythmus; die Wörter „Magd, träg, stets", sind mehr betont, als die Wörter „die, war, wie".

Nimmt man die Wörter: schnell, Sturm, das, ist, im, Schiff, so sind alle Wörter gleich betont, sie sind alle von kurzem Vokal. Es ist also kein Rhythmus da. Bringt man sie aber in einen Satz, so hat man Rhythmus. Das Schiff ist schnell im Sturm.

Es ergiebt sich also daraus unwiderleglich, daß der Rhythmus seinen Grund im Worttone hat, der durch Tonstärke geregelt wird. Demnach ist die Tonstärke, welche auf jedes einzelne Wort fällt, das rhythmische Element der Sprache.

Die griechische Verskunst macht nun umgekehrt die Tondauer zu dem rhythmischen Elemente des Verses. Folgerichtig unterscheidet sie die Silben in lange und kurze. Eben so folgerichtig rechnet sie zwei kurze Silben gleich einer langen. Und in den meisten Fällen kann man wieder folgerichtig statt einer langen Silbe zwei kurze oder umgekehrt setzen. Es ist dies ganz richtig nach musikalischen Gesetzen. Auch hier haben zwei Viertel den Wert einer halben Note, zwei Achtel den Wert eines Viertels u. s. w. Und in vielen Fällen können zwei Viertel eine halbe Note ersetzen u. s. w.; dem Rhythmus thut das keinen Eintrag.

Da der deutsche Versbau aber den musikalischen Rhythmus nicht kennt, die Silben im Gegenteil, statt durch Tondauer, durch Tonstärke unterscheidet, so kann auch im Deutschen nicht von langen und kurzen Silben die Rede sein. Man muß statt dieser Bezeichnung sagen: schwere und leichte Silben, denn schwer und leicht zeigen das Gewicht der Silben, die Tonstärke an. Eben so wenig können im deutschen Verse zwei leichte Silben eine schwere ersetzen, wenigstens nicht in regelmäßig gebauten Versen. Wo es hie und da geschieht, ist es jedes Mal ein Verstoß gegen den Rhythmus.

§ 16. Die Musik kennt, wie schon erwähnt, verschiedene Stufen von Tondauer, welche sich zu sehr verschiedenem Rhythmus verwerten lassen. Die griechische Verskunst nimmt aber nur zwei Stufen an, Länge und Kürze. Feinere Unterschiede werden im Bau der Verse nicht beachtet. Die Länge der Silben wird mit einem Striche (-), die Kürze mit einem Haken (◡) bezeichnet.

Die deutsche Verskunst kennt auch nur zwei Stufen im Unterschiede des Wertes der Silben, Schwere und Leichtigkeit. Es giebt nun zwischen diesen noch feinere Unterschiede, die sich nicht so leicht verwischen lassen. Sie müssen beachtet werden und machen es oft schwierig, einen gefälligen Rhythmus zu bilden. Die Zeichen für die rhythmische Geltung der Silben sind einmal eingeführt und man behält sie einfach bei. Nur ist der Unterschied, daß – nicht lang, sondern schwer, ⏑ nicht kurz, sondern leicht bedeutet.

§ 17. Die griechische Verskunst bildet zweiunddreißig Versfüße. Da deren Namen bei uns eingebürgert sind, da wir keine deutschen dafür haben und es müßig wäre, solche zu erfinden, so behält man diese Namen bei, wobei man sich nur immer klar machen muß, daß im Deutschen nie von Länge und Kürze, sondern nur von Schwere und Leichtigkeit die Rede ist.

Von diesen Versfüßen mögen die am häufigsten vorkommenden hier genannt werden. Es sind zunächst vier zweisilbige.

Zwei schwere Silben (– –) heißen Spondeus.
Zwei leichte Silben (⏑ ⏑) heißen Pyrrhichius.
Eine schwere und eine leichte (– ⏑) heißen Trochäus.
Eine leichte und eine schwere (⏑ –) heißen Jambus.

Dann folgen acht dreisilbige Versfüße, von denen hier erwähnt werden sollen:

Drei schwere Silben (– – –) heißen Molossus.
Drei leichte Silben (⏑ ⏑ ⏑) heißen Tribrachys.
Eine schwere und zwei leichte (– ⏑ ⏑) heißen Daktylus.
Zwei leichte und eine schwere (⏑ ⏑ –) heißen Anapästus.
Eine leichte Silbe zwischen zwei schweren (– ⏑ –) bildet einen Amphimacer.
Eine schwere zwischen zwei leichten (⏑ – ⏑) einen Amphibrachys.

Die übrigen Versfüße brauchen nicht erwähnt zu werden, da sie im Deutschen nicht vorkommen. Es wird sich bald zeigen, daß selbst die hier genannten sich auf wenige zurückführen lassen.

§ 18. Will man den sprachlichen Rhythmus des Deutschen genauer untersuchen, so verfolgt man am richtigsten die Ausbildung der Sprache.

Alle deutschen Wörter lassen sich auf einen einsilbigen Stamm zurückführen.

In obigen (§ 15) Beispielen waren die Wörter: Magd, träg, Schiff, schnell, Sturm stärker betont als die Wörter: die, das, ist, u. s. w. Die ersteren sind die wichtigeren, die zweiten die minder wichtigen. Der Grund der größeren oder geringeren Wichtigkeit ist einfach. Die ersteren sind Begriffswörter, die zweiten Verhältniswörter. Begriffswörter sind solche, die einen Begriff ausdrücken, also Hauptwörter, Zeitwörter, Beiwörter und ein großer Teil der Umstandswörter (Substantiva, Verba, Adjektiva, Adverbia). Die Verhältniswörter zeigen nur das Verhältnis an, in welchem die Begriffe zu einander stehen. Dahin gehören die Artikel, Fürwörter, Vorwörter, Bindewörter (Pronomina, Präpositionen, Konjunktionen). Auch die Zahlwörter gehören zum großen Teil hierher. Es ergiebt sich also die Regel: Begriffswörter haben einen Vorrang in der Betonung vor Verhältniswörtern.

In der That ist dies die Grundregel der deutschen Betonung und damit des deutschen Rhythmus.

§ 19. Es muß ausdrücklich gesagt werden: die Begriffswörter haben einen Vorrang. Denn dieser Vorrang entsteht nicht dadurch, daß die Begriffswörter stärker betont, sondern dadurch, daß die Verhältniswörter schwächer betont werden, daß sie an Ton zurückstehen. Das ist ein sehr wesentlicher Unterschied. Wenn man sagt: der Krieger stirbt, so sind die Wörter „Krieger", „stirbt" stark, der Artikel „der" schwächer betont. Man sagt nun gewöhnlich: die stärker betonten Wörter haben den Accent. Allein damit kommt man nicht aus. Der gewöhnliche Begriff des Wortes Accent leidet an großer Unklarheit. Sagt man: der tapfere Krieger stirbt in der Schlacht, so sind die Wörter „Krieger" und „Schlacht" am stärksten betont; sie würden also den Accent haben. Nun sind aber „tapfer und stirbt" wieder stärker betont als „der, in der". Haben diese nun auch einen Accent? Sagt man endlich: der tapfere Krieger stirbt in der Schlacht, so ist „tapfere"

am stärksten betont, weniger stark „Krieger und Schlacht“, noch weniger „stirbt“, ganz wenig „der, in der“. Hier haben wir vier Stufen der Tonstärke. Der Begriff Accent reicht hier nicht aus, denn „stirbt“ hat einen Accent gegen „der, in der“, „Krieger und Schlacht“ haben wieder einen Accent gegen „stirbt“, „tapfere“ hat wieder einen Accent gegen „Krieger und Schlacht“. Es entsteht die größte Verwirrung, will man eine stärkere Tonstufe mit dem Worte Accent bezeichnen. Hier muß die entschiedenste Klarheit geschafft werden.

Es giebt nun vier Hauptstufen der Tonstärke in der Sprache. Will man diese Tonstufen gegen einander halten und beurteilen, so muß man eine haben, von welcher aus dieses Beurteilen oder Messen geschieht. Diese Tonstufe ist diejenige der Begriffswörter; d. h. die Tonstärke der Begriffswörter ist der Grundton in der Sprache. Gegen diesen Grundton treten zunächst die Verhältniswörter zurück. Wiederholt sei es gesagt: die Begriffswörter tönen nicht hervor, weil sie stärker, sondern weil die Verhältniswörter schwächer betont sind.

Zwischen der Stufe der Verhältniswörter und der Begriffswörter giebt es noch eine Mittelstufe. Viele Wörter sind stärker betont als die Verhältniswörter, erreichen aber nicht die Stärke der Begriffswörter. Z. B. Das grüne Gras. Hier steht „grüne“ mitten zwischen „das“ und „Gras“; es ist stärker als „das“ und nicht so stark wie „Gras“. Diese Mittelstufe ist sehr wichtig und muß genau erörtert werden, was § 23 geschehen wird.

So giebt es also zunächst drei Tonstufen:

Den Grundton, die Tonstärke der Begriffswörter;

Die Mittelstufe, welche schwankt zwischen diesem Grundtone und

Dem schwachen Tone der Verhältniswörter.

Allein damit ist die Tonstufenleiter noch nicht erschöpft, es giebt wirklich einen Accent. Das Wort Accent bedeutet

etwa Hinzugesungenes, d. h. an Ton Verstärktes. Nun kann man jedes Wort eines Satzes durch einen stärkern Ton hervorheben. Die Regeln dafür giebt ein eigenes Tongesetz, der *Beziehungston*.

Wenn ein Wort eines Satzes eine Beziehung hat zu einem Worte oder einem Gedanken außerhalb des Satzes, selbst wenn dieser Gedanke nirgends ausgesprochen ist, so wird dieses Wort stark hervorgehoben, es erhält einen wirklichen Accent. Und durch diesen Accent wird eben die Beziehung angedeutet, die ausgesprochen sein kann oder nicht.

Sagt man: der Tisch ist rund, so ist die Betonung einfach. „Tisch" und „rund" als Begriffswörter stehen im Grundtone, „der" und „ist" als Verhältniswörter auf der dritten Stufe. Man kann nun jedes Wort dieses Satzes mit dem Accent belegen.

Der Tisch ist rund drückt die Beziehung aus auf andere Tische, welche zur Hand sind oder von denen gesprochen worden ist.

Der *Tisch* ist rund drückt die Beziehung auf andere Dinge, etwa Möbel, aus.

Der Tisch *ist* rund drückt die Beziehung aus auf einen Zweifel oder eine entgegengesetzte Meinung.

Der Tisch ist *rund* drückt die Beziehung aus auf andere Eigenschaften des Tisches.

Der Sinn des Satzes bleibt immer derselbe; nur werden durch die verschiedenen Betonungen verschiedene Beziehungen ausgedrückt.

So erhalten wir also vier Stufen der Tonstärke:

aa. Den Accent des Beziehungstones.
a. Den Grundton der Begriffswörter.
b. Die schwankende Mittelstufe.
c. Die schwachen Töne der Verhältniswörter.

§ 20. Trotz dieser vier Stufen der Tonstärke, die sich in der Sprache vorfinden, rechnet der Versbau nur nach zwei Stufen.

Alle Silben des Accents des Beziehungstones (aa) und alle Silben im Grundtone (a) sind schwer.

Die Silben, welche den schwachen Ton der Verhältniswörter haben (c), sind leicht. Die Silben auf der schwankenden Mittelstufe (b) erhalten ihren rhythmischen Wert durch ihre Stellung.

Dabei ist nicht zu vergessen, daß jede leichte Silbe, welche den Accent des Beziehungstones erhält, durch diesen schwer wird.

§ 21. Nach Feststellung dieser Vorbegriffe kann man daran gehen, die Entwickelung der Sprache weiter zu verfolgen.

Es giebt eine große Menge von Hauptwörtern, welche einsilbig sind: Baum, Strauch, Pferd, Haus, Licht, Mond, Stern u. s. w. Dieselben werden in den Beugformen zweisilbig. Baumes, Strauches, Pferde, Häuser, Lichter, Mondes, Sterne.

Die Stammsilbe ist schwer, die Formsilbe ist leicht.

Ebenso giebt es eine große Menge einsilbiger Eigenschaftswörter, hoch, tief, rund, frei, froh, fromm u. s. w.

Auch diese werden in den Beugformen zweisilbig. Hohe, tiefe, run e, freie, frohe, fromme.

Die Stammsilbe ist schwer, die Formsilbe ist leicht.

Die Eigenschaftswörter werden außer der Deklination noch durch Komparation gebeugt. Dann entstehen dreisilbige Wörter. Rundeste, freieste, treueste u. s. w.

Die Stammsilbe ist sch'wer, die Formsilben sind leicht.

Eine große Menge von Hauptwörtern und beinahe alle Zeitwörter bestehen aus einer Stammsilbe und einer Formsilbe: Vater, Stange, Wagen, Wiese, reiten, fahren, schlagen, stehlen u. s. w.

Die Stammsilbe ist schwer, die Formsilbe ist leicht.

Der gleiche Fall ist bei der Beugung dieser Wörter. Bei den Zeitwörtern wird die Beugung oft durch eine Vorsilbe (Augment) bewerkstelligt, so daß dreisilbige Wörter entstehen. Geschlagen, gegangen, gestohlen.

Die Stammsilbe ist schwer, die Formsilben sind leicht.

Die Regel ist sehr einfach. Man sagt nun auch: die Stammsilbe, die im Grundtone der Sprache steht, habe den Hauptton.

Diesen Hauptton behält sie, das Wort mag durch Beugung noch so sehr verändert werden.

Hier besteht ein großer Unterschied mit den alten Sprachen. Auch bei diesen haben die Wörter einen Hauptton, allein dieser wechselt, geht von einer Silbe auf die andere über. Doceo, docemus.

§ 22. Betrachtet man die Bildung dieser einfachen Wörter, so findet man, daß niemals zwei schwere Silben zusammen kommen. In diesen Bildungen offenbart sich der Geist des deutschen Rhythmus. Wenn demnach es keinen Wortfuß giebt, der ein Spondeus wäre (– –), so ist auch der Spondeus als Versfuß dem Deutschen unangemessen. Es wird sich weiter zeigen, daß es im Deutschen keinen Spondeus giebt und daß, wo man wirklich durch Wortstellung zwei schwere Silben neben einander bringt, man geradezu dem Wesen des Rhythmus ins Gesicht schlägt.

Und doch ist es eine stehende Klage der Verteidiger der griechischen Verskunst, daß die deutsche Sprache keine Spondeen habe. Ja man findet darin geradezu einen Mangel der Sprache. Seltsame Verblendung, die verlangt, eine Sprache soll ihre Eigentümlichkeit aufgeben, um einer andern ähnlich zu werden.

Dabei wäre nun die Frage aufzuwerfen, wie es mit den Spondeen in den antiken Sprachen steht. Im Versbau nach künstlichem, oft gekünsteltem musikalischen Rhythmus bringt man allerdings Spondeen hervor. Allein in der Prosa, im sprachlichen Rhythmus hört man auch keine Spondeen. Da jedes Wort einen Hauptton hat, so treten die anderen Silben zurück, es giebt also auch keine zwei gleich stark lautenden Silben.

Der Versfuß Spondeus kommt demnach im Deutschen nicht vor. Noch weniger der Molossus (– – –).

§ 23. Der Stamm der Begriffswörter ist also schwer und behält diese rhythmische Schwere in allen Umbildungen des Wortes durch Beugung.

Dem entgegengesetzt sind die einsilbigen Verhältniswörter leicht: der, den, die, daß, und, in, von u. s. w. Etwas anders wird das Verhältnis bei mehrsilbigen Verhältniswörtern. Dieselben unterliegen dem allgemeinen Gesetze, daß jedes Wort einen Hauptton hat. Wegen, gegen, wieder, unter, über u. s. w. Die mit dem Hauptton belegten Silben sind also stärker betont, erheben sich aber nicht zur Stärke des Grundtones. Sie haben etwas Schwankendes. Sagt man: „Er streitet wider ihn", so klingt die Silbe „wi" ziemlich stark und man könnte sagen, dieser Satz habe das rhythmische Verhältnis ◡–◡–◡–. Sagt man dagegen: „Er stritt wider ihn", so klingt das „wi" nicht so stark und dieser Satz hat offenbar das rhythmische Verhältnis ◡–◡◡◡–. Diese Silbe ist also in dem einen Falle ziemlich schwer, im andern Falle leicht. Solcher Silben giebt es in der Sprache sehr viele, noch mehr entstehen sie durch Zusammensetzungen, auch durch Satzbau. Man nennt diese Silben mit Recht schwankende. Ihren rhythmischen Wert entscheidet die Stellung.

Wenn jedes Wort der Sprache einen Hauptton hat, so giebt es kein Wort von zwei gleichbetonten Silben, also eben so wenig wie einen Spondeus ––, einen Pyrrhichius ◡◡ als Wortfuß. Bei ausgebildetern Wörtern läßt die Sprache niemals mehr als zwei leichte Silben neben einander zu: schönere, freiere, höhere. Nur eine Ausnahme giebt es davon. Einige Adjektiven und Partizipien, wenn sie in den Komparationsformen stehen, bekommen drei leichte Silben neben einander. Verschiedenere, erhabenere, eilendere, schlagendere –◡◡◡. Diese drei leichten Silben sind einander gewissermaßen im Wege, sie sind der Zunge unbequem. Wo man kann, elidiert man eine Silbe. Verschiednere, erhabnere. Wo das nicht angeht, giebt man der letzten Silbe unwillkürlich etwas mehr Ton. Darin liegt eben das Wesen des deutschen

Rhythmus. Er will nicht zwei schwere Silben neben einander, er verlangt nach einer schweren leichte Silben. Er will nicht mehr als zwei leichte Silben neben einander, er verlangt nach leichten Silben eine schwere. (Einige Komparationsformen bilden sogar vier leichte Silben neben einander. Beseligendere.)

Kommen schwere Silben zusammen, so drücken sie einander, sie kämpfen gewissermaßen um den Platz im Grundtone.

Und Haus, Hof, Stall brennt nieder.
Und Mut, Kraft, Willen braucht man.

In diesen Sätzen stoßen die schweren Silben auf einander. Wer sie spricht, fühlt, daß sie einander gewissermaßen im Wege sind und daß die zweite gedrückt wird. Die Sätze haben eigentlich das Versmaß ⏑ – – – – – – ⏑. Wenn man sie aber ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ spricht, wird niemand meinen, es sei gegen den Rhythmus.

Also eine schwere Silbe nach einer schweren wird entschieden gedrückt.

Das rhythmische Gefühl sucht eben nach einer schweren eine leichte Silbe.

Eben so wie die schweren Silben einander drücken, heben die leichten einander.

Schlagendere Gefahren. Drohendere Entwürfe.

Hier ist das Verhältnis – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑. Also vier leichte Silben neben einander. Wer das spricht, wird unwillkürlich der dritten leichten Silbe einen kleinen Vorzug geben. Schlagendere Gefahren. Dieser kleine Vorzug ersetzt die Schwere, die man nach leichten Silben sucht.

Das ist die Wirkung der Stellung. Auf die oben erwähnten leichten Verhältniswörter angewandt: nach einer leichten Silbe wird die betonte Silbe dieser Wörter schwerer. Er kämpfte gegen mich, er raste wider ihn. Hier hört man genau das Verhältnis ⏑ – ⏑ – ⏑ –. Die so gestellten Silben werden nun nicht wirklich schwer, allein sie vertreten im Verse ganz gut

eine Schwere. Es giebt keinen Dichter, der sie in dieser Stellung nicht schwer brauchte.

Nach einer schweren Silbe werden diese Silben aber gedrückt und sinken zur Leichtigkeit herab. Er kämpft gegen mich, er rast wider ihn sind – ⌣ ⌣ –.

Auch die alten Sprachen haben solche schwankende Silben. Sie nennen dieselben ancipites. Die Verfechter des antiken Versrhythmus nennen dieselben mittelzeitig, getreu ihrem Grundsatze, nach der Tondauer zu messen. Bei den Alten erhielten diese Silben ihren Wert durch eine künstliche Position, d. h. eine Konsonantenzusammenstellung. Diese Position übt namentlich im Lateinischen einen großen Einfluß. Sie vermag eine an sich kurze Silbe entschieden lang zu machen. In „et ego“ ist „et“ kurz, weil ein Vokal darauf folgt. In „et mihi“ ist „et“ lang, weil ein Konsonant darauf folgt und eine Position entsteht. Man sieht, daß diese Regel doch etwas gekünstelt ist. Trotzdem hat der Begriff Position etwas Wahres. Auch im Deutschen übt sie ihre Wirkung.

Wenn eine Silbe mit zwei oder drei Konsonanten schließt, fällt sie mehr ins Gewicht, als wenn sie mit einem Vokal ausgeht oder nur einen Konsonanten am Schluß hat. „Nichts, halb, stets“ sind zwar leichte Silben, haben aber vermöge der Position mehr Gewicht, als „nis, hall, statt“. Das aber gehört zu den feinern Unterschieden im Rhythmus (§ 24). Die Regeln der Verskunst beachten diese feinern Unterschiede nicht, indem sie nur zwei Tonstufen kennen; allein das feine Ohr eines Dichters beachtet sie wohl. Ebenso muß sie ein guter Vortrag beachten.

§ 24. Zu den feinern rhythmischen Unterschieden gehört auch die entschiedene Länge des Vokals bei leichten Silben. Wenn ein Vokal gedehnt ausgesprochen wird, so ist er lang. So sind alle Diphthongen lang. Die einsilbigen Wörter mit langen Vokalen haben nun mehr Ton als die mit kurzen. „Aus, auf, ein“ klingen besser betont als „es, in, um“. Diese langen Silben werden durch die Stellung besser gehoben als die kurzen.

Er schaute aus dem Fenster.
Er zielte auf den Hasen.

In diesen Sätzen klingen die langen Silben „aus, auf“ so stark, daß sie eine schwere Silbe ziemlich gut ersetzen. Jeder wird ⌣ – – ⌣ – ⌣ – – ⌣ hören. Übrigens wirkt die Stellung hier

so stark, daß selbst ganz leichte kurze Wörter an Schwere gewinnen.

Er schaute in das Fenster.

Er spielte um den Hasen.

Man muß sagen, daß hier „in“ und „um“ nur notdürftig eine schwere Silbe vertreten und ein guter Rhythmiker wird diesen leichten Rhythmus nicht bauchen. Allein diese Sätze lassen sich doch nicht anders skandieren.

§ 25. Wenn man zuerst findet, daß die Schwere oder Leichtigkeit den Silben ihren rhythmischen Wert giebt und wenn man dann sieht, daß die Stellung der Silben im Satze so wesentlich wirkt, daß schwere Silben gedrückt werden und an rhythmischem Wert verlieren, daß dagegen leichte Silben gehoben werden und so viel an rhythmischem Wert gewinnen, um eine schwere im Vers ersetzen zu können, so scheint eine große Unsicherheit in die Gesetze des Versbaues zu kommen.

Allein diese Unsicherheit ist nur scheinbar, da bei dem Versbau ein viel festerer Begriff maßgebend ist, als der allerdings zuweilen schwankende der bloßen Schwere.

Um diesen Begriff recht aufzufassen, muß man einen Blick auf die Geschichte der deutschen Verskunst werfen.

Bei den alten Versen im Deutschen war nur Arsis und Thesis maßgebend. Diese Wörter heißen übersetzt Hebung und Senkung. Da Hebung und Senkung sich eigentlich auf Veränderung der Tonhöhe beziehen und diese im Rhythmus nicht maßgebend ist, so ist die Bezeichnung nicht ganz richtig. Da sie aber einmal allgemein eingeführt ist, muß sie beibehalten werden. Unter Arsis versteht man nun die stark betonte Silbe in einem Verse, unter Thesis eine oder mehrere schwach betonte, die zu ihr gehören.

Wenn bei einem Versfuß zu der schweren Silbe eine oder zwei leichte Silben gehören (⏑ – Jambus, – ⏑ Trochäus, – ⏑ ⏑ Daktylus), so ist das bei der Arsis nicht nötig. Die zu ihr gehörigen leichten Silben, die Thesis, sind willkürlich. Es können eine oder zwei Silben ihr vorangehen, es können eine oder zwei Silben ihr folgen und alle gehören zu ihr,

werden zu ihr gerechnet. Das ist der wesentliche Unterschied. Als Beispiel diene der Vers der Nibelungenstrophe. Derselbe enthält sechs Arsen und beliebige Thesen, ja es kann sogar eine Thesis fehlen. Es ist sehr wichtig, daß man sich über den Unterschied zwischen Arsis und Versfuß ganz klar wird. Wollte man einen Vers von sechs Versfüßen bauen, so könnte der jambisch sein:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –,

oder trochäisch – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑,

oder daktylisch – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑.

In allen Fällen würde der Vers sechs gleiche Versfüße enthalten.

Ganz anders bei einem Vers mit sechs Arsen.

Hier folgen einige Verse aus dem Nibelungenliede:

Uns ist in alten Mären wunders viel gesagt
Von Heleden lobebären, von großer Arebeit.

Wollte man das nach heutiger Art in Versfüße abteilen, so würde man so verfahren müssen:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Da würden im zweiten Verse gleich zwei Anapästen sein. Wir würden demnach gar keinen Vers herausbringen. Allein so dürfte man auch gar nicht abteilen, sondern so:

⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Die ersten vier Silben gehören zur ersten Arsis. Die leichte Silbe „von“ (großer Arebeit) gehört zur vierten Arsis. Allein in Versfüße ist der ganze Vers nicht zu bringen.

Daß in allen Landen nichts Schöners mochte sein
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Das wären im Anfang drei Trochäen, am Schluß drei Jamben. So könnten wir keinen Vers machen.

Ohne Maßen schöne so war ihr edler Leib.
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –.

Mit diesem Verse ist es derselbe Fall.

Man sieht aus diesen Beispielen, daß man in dieses Versmaß Versfüße gar nicht hineinbringt. Wohl aber sind in jedem Verse sechs Arsen und unregelmäßige Thesen. Eine Arsis kann ein paar Thesen nach sich haben und ebenso vor sich.

„Uns ist in alten Mären“ ◡ – ◡ – ◡ – ◡

Hier hat die erste Arsis „ist“ eine Thesis vor sich und es entsteht ein Jambus.

„Ohne Maßen schöne“ – ◡ – ◡ – ◡

Hier hat die erste Arsis „Ohn“ keine Thesis vor sich, aber eine hinter sich, es entsteht ein Trochäus.

„Von Heleden lobebären“

Hier hat die erste Arsis „Hel“ eine thetische Silbe vor sich und zwei hinter sich. „Von Heleden“ gehört zusammen, diese vier Silben bilden eine Arsis.

Ja bei einer Arsis kann auch eine Thesis ausfallen.

Sie pflegten drei Könige edel unde rich.

Das ist nur so zu skandieren:

◡ – | ◡ – | – ◡ ◡ ‖ – ◡ | – ◡ | –

Zwischen „drei“ und „Könige“ fehlt eine Thesis.

Man sieht also, daß nur nach Arsen gerechnet wird und die Thesen gleichgültig sind.

In obigem Verse entsteht scheinbar ein Spondeus. Sie pflegten drei Könige. „Drei Kön“ sind zwei Arsen oder schwere Silben, die zusammenstoßen und einen Spondeus bilden würden. Allein nur scheinbar. Ein Spondeus ist ein Versfuß mit zwei Silben. Allein „drei Kön“ sind zwei Arsen oder zwei Versfüße, deren erstem die Thesis d. i. die zweite Silbe fehlt.

Diese Arsen und Thesen wurden auf die verschiedenste Weise zusammengestellt. Man bildete aus Versen, d. i. Zeilen mit zwei, drei, vier u. s. w. Arsen die mannigfachsten, oft künstlichsten Strophen. Auf diesen Strophenbau kann hier nicht weiter eingegangen werden; es handelt sich hier nur um die Gesetze der Arsis und Thesis.

§ 26. Dieses Rechnen nach Arsen und Thesen, wo der Gang des Verses von einer Arsis zur andern geht und die Thesen willkürlich, also unregelmäßig sind, ist das Grund-

element des Rhythmus der deutschen Sprache. Es ist genau dasselbe wie in der Prosa. Die Verse entstehen nur, indem man in jede Zeile eine bestimmte Anzahl von Arsen bringt. Dieses rhythmische Element ist kein künstlich erfundenes, es liegt im Wesen der Sprache selbst.

Die Musik hat dasselbe Element. Die Arsis entspricht dem guten Taktteil, die Thesis dem schlechten.

Auch die griechische musikalische Verskunst kannte Arsis und Thesis, denn ihr sind ja diese Namen entlehnt.

§ 27. Nach der ersten Blüte der deutschen Dichtung kamen trübere Zeiten. Allerdings erhielt sich das Wesen von Arsis und Thesis durch alle Zeiträume; zum Teil wurde es aber aufgegeben und man begnügte sich statt eines rhythmischen Ganges der Verse in denselben die Silben bloß zu zählen, und den Versbau nur darin und im Reime zu suchen.

Von Reim, Assonanz, Alliteration wird weiter unten § 46 die Rede sein.

Diese Verse ohne Rhythmus nennt man Knittelverse. Man hat diese Verse oftmals angewandt, um eine komische Wirkung hervorzubringen, wie das z. B. in der Jobsiade geschehen ist. Auch in Rollenhagens berühmtem Froschmäuseler sind die Silben meist mehr gezählt als gewogen.

Die Franzosen würden einen Schrei des Entsetzens ausstoßen, wenn man ihre Verse als Knittelverse bezeichnete. Und doch wäre man dazu vollkommen berechtigt. Es ist ein auffallender Mangel der sonst so glatten, ausgebildeten französischen Sprache, daß sie keinen Rhythmus hat, daß sie die Silben ihrer Verse nur zählt. Bedenkt man dabei, daß im Verse viele Silben mitgezählt werden, die man in Prosa nicht ausspricht, so ergiebt sich, daß die Form der französischen Verse des schönsten Reizes entbehrt, indem dieselbe nur eine künstliche, konventionelle ist. Und daß die bis aufs Genaueste ausgebildete musikalische Verskunst des Lateinischen in der französischen Tochtersprache bis auf die leiseste Spur verschwunden ist, beweist, daß auch die lateinische Verskunst etwas Künstliches gewesen ist. Hätte dieselbe im Wesen der Sprache gelegen, so müßte diese Rhythmik, wenn auch nicht vollständig in die Tochtersprache übergegangen sein, doch noch Spuren hinterlassen haben. Und diese musikalische Rhythmik, welche die

Tochtersprachen verloren haben, will man mit Gewalt der deutschen Sprache aufdrängen.

§ 28. Im siebzehnten Jahrhundert begann nach trüben Zeiten eine neue Blüte der deutschen Dichtung. Man setzt den Anfang derselben in die schlesischen Dichterschulen. Zunächst wandte man größere Sorgfalt auf die Form, auf die Rhythmik der Verse. Man gab die alte Ungebundenheit der bloßen Arsis und Thesis und das bloße Zählen der Silben auf und wandte regelmäßige Versfüße an. Der Unterschied ist klar.

Eine Arsis ist gewissermaßen auch ein Versfuß, aber mit willkürlichen Thesen, d. h. leichten Silben. Ein Versfuß regelt aber auch die leichten Silben, eine schwere Silbe kann nur eine bestimmte Anzahl leichter Silben haben. Und die Regelmäßigkeit der Versfüße hat sich bis in die neueste Zeit erhalten und hat die Dichtung zur schönsten Blüte entfaltet.

Dennoch steckt das Wesen der Arsis immer noch in jedem Versfuße.

Jeder Versfuß muß eine schwere Silbe haben, das ist die Arsis. Kein Versfuß im Deutschen kann mehr als eine schwere Silbe haben, d. h. man rechnet immer nach Arsen.

Auf den ersten Blick scheint hier kein großer Unterschied zu sein. Und doch ist der Begriff von Arsis und Thesis sehr wichtig. Es ist gezeigt worden, daß die Versfüße sich aus schweren und leichten Silben bilden, daß es neben diesen eine große Menge schwankender Silben giebt, daß durch die Stellung schwankende Silben an Ton zurücktreten und leichte an Ton gewinnen; es wird sich auch zeigen, daß durch den Satzbau selbst schwere Silben schwankend werden.

Auch haben die durch gedehnten Vokal oder Position langen Silben immer eine Neigung zur Schwere. Das alles scheint die Begriffe von Schwere und Leichtigkeit etwas zu verwirren; es scheinen viele Regeln notwendig zu sein, um in allen Fällen zu bestimmen, ob eine Silbe schwer oder leicht sei. Alle dem entgeht man, wenn man die Begriffe von Arsis und Thesis festhält. Bei der Beurteilung über die Verwendung

der Silben im Versbau handelt es sich dann nur darum, ob sie arsisch oder thetisch sind, d. h. ob sie in der Arsis oder Thesis stehen können.

Wie sehr der Begriff von Arsis noch in der Sprache lebt und sich geltend macht, beweist Goethes „Faust“. Derselbe beginnt:

Habe nun ach Philosophie,
Juristerei und Medizin
Durchaus studiert mit heißem Bemüh'n.

Heiße Magister und Doktor gar
Und ziehe schon an die zehen Jahr
Meine Schüler an der Nase herum.

Diese gewiß schönen und wohllautenden Verse sind nach Versfüßen gar nicht abzuteilen. Man würde folgendes Schema bekommen:

– ◡ ◡ | – ◡ | – ◡ | ‥
◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ –
◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ ◡ –
– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ | –
◡ – | ◡ ◡ – | ◡ – | ◡ –
◡ ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ ◡ –

Hier finden sich Jamben, Trochäen, Daktylen, selbst Anapästen in buntem Gemisch durcheinander. Ein regelmäßiges Schema ist nicht herzustellen. Rechnet man aber diese Verse nach Arsis und Thesis, so ergiebt sich die schönste Ordnung. Es sind eben Verse von vier Arsen und damit ist alles gelöst. Auch bei Heinrich Heine finden sich viele Verse, die ohne Regelmäßigkeit der Versfüße gebaut sind und nur nach Arsis und Thesis beurteilt werden können. Auch außer Goethe und Heine finden sich zahlreiche Gedichte der neuesten Zeit, die nur nach Arsis und Thesis gebaut sind. Zu diesen alten und neuen Gedichten gehören namentlich die meisten Volkslieder, die oft sehr unregelmäßig erscheinen, aber sogleich regelmäßig werden, wenn man nur Arsis und Thesis beachtet. Man singt diese Lieder ohne allen Anstoß zur gegebenen Melodie und bringt zwei und drei Silben auf einen Ton: Beweis genug, daß der Begriff der Arsis im Ohre und Munde des Volkes lebendig ist.

§ 29. Wenn man die bis jetzt gefundenen Grundsätze sich recht klar macht, so ist es sehr leicht, den rhythmischen Wert der einzelnen Silben zu beurteilen. Bisher ist nur von

einfachen Wörtern und deren Beugformen die Rede gewesen. Die Sprache bildet sich nun weiter durch Zusammensetzungen aus. Man fügt an Wörter Vorsilben oder Nachsilben, wodurch eine große Mannigfaltigkeit entsteht. Man setzt Wörter mit andern Wörtern zusammen. Die Zusammensetzungsfähigkeit der Sprache ist ziemlich unbegrenzt. Allein wenn auf der einen Seite durch diese Fähigkeit die Sprache imstande ist, immer neue Begriffe zu bezeichnen, so trübt sich zuweilen der Rhythmus. Es entstehen Wörter, welche sich gegen den Rhythmus sträuben, andere, die einen ungünstigen Rhythmus haben. Man muß sich dessen klar bewußt werden. Wenn sich Wörter in Bezug auf den Rhythmus ungefüg erweisen, so kann man dieselben eben im Verse nicht brauchen; man muß sie vermeiden und durch andere ersetzen.

Die griechische musikalische Rhythmik kennt diese Unfügsamkeit der Wörter nicht. Sie wird, wo sie erscheint, durch Position überwunden.

Die Verfechter dieser Rhythmik lassen die Thatsache der Unfügsamkeit nicht nur gänzlich außer Acht, sondern sie bevorzugen ungefüge Verse. Statt im Verse Zusammensetzungen zu vermeiden, so suchen sie gerade durch Zusammensetzungen Versfüße zu erzwingen, welche die Sprache einmal nicht hat. Namentlich versuchen sie es, Spondeen hervorzubringen, indem sie ohne allen Geschmack schwere Wörter mit andern zusammensetzen.

§ 30. Eine Menge von Wörtern bilden sich mit den Vorsilben „be“ „ent“ „er“ „ge“ „ver“ „zer“: Beschluß, entsetzen, entreißen, Erfolg erringen. Das rhythmische Verhältnis ist hier angenehm. Diese Vorsilben vor einer schweren Stammsilbe sind immer leicht, thetisch. Es bilden sich Wörter, die angenehm rhythmisch sind. Entsatz, entsetzen, errötete ◡ –́, ◡ –́ ◡, ◡ –́ ◡ ◡.

§ 31. Viele Wörter bilden sich durch Anhängesilben: „am“ „bar“ „fach“ „haft“ „heit“ „keit“ „lein“ „chen“ „lich“ „ig“ „icht“ „nis“ „los“ „ung“ „tum“: furchtsam, furchtbar, einfach, lebhaft, Kühnheit, Häuslein, Mädchen, Kehricht, artig, friedlich, Bildnis, furchtlos, Hoffnung, Wittum.

Diese Anhängesilben sind nun nicht so entschieden leicht wie die vorher genannten Vorsilben. Sie sind aber immer thetisch, sobald sie an eine Stammsilbe angefügt werden, wie in den oben genannten, die alle einen Trochäus bilden, – ⏑.

Anders aber gestaltet sich die Sache, wenn diese Silben nicht an die Stammsilbe, sondern an eine Formsilbe angefügt werden, wie offenbar, zwanzigfach, nebelhaft, Schüchternheit, Biederkeit, Mägdelein, Finsternis u. s. w. Man wird unwillkürlich spüren, daß diese Silben so gestellt an rhythmischem Gewicht gewinnen. Über dasselbe entscheidet nun die darauf folgende Silbe. Ist diese leicht, so gewinnen sie so viel an rhythmischem Gewicht, daß sie eine schwere Silbe im Verse vertreten können, daß sie arsisch werden.

„Offenbar entschied, zwanzigfach bezahlt, nebelhaft erklärt, Schüchternheit entschwand, Biederkeit gelang, Finsternis entwich, Rittertum erstarb“: in allen diesen Stellungen wird man diese Silben arsisch hören, also immer in diesem Verhältnis – ⏑ – ⏑ –.

Folgt aber auf diese Silben eine schwere, so ist das Verhältnis ungünstig. Sie können gegen diese schwerere Silbe das Gewicht nicht gewinnen, das sie vor einer leichten erreichten, sie bleiben thetisch. „Offenbar leuchtet, zwanzigfach kaufte, nebelhaft sprechen, Schüchternheit schwindet, Biederkeit lohnt sich, Finsternis drückte, Rittertum glänzte“: in allen diesen Stellungen hört man diese Silben thetisch, – ⏑ ⏑ – ⏑. Sie bilden einen Daktylus, allein derselbe ist nicht ganz rein, indem die Anhängesilbe immer etwas gewichtiger ist, als die vorhergehende Formsilbe. Wollte man diese Daktylen nach der musikalischen Rhythmik bezeichnen, müßte man schreiben ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♪. Allein ein ganz reiner Daktylus müßte heißen ♩ ♪ ♪. Indessen sind diese Wörter in dieser Stellung nicht anders zu brauchen und man sieht, daß eigentlich nur Arsis und Thesis den Ausschlag giebt.

An Wörter, die mit diesen Silben gebildet sind, werden wieder solche Silben angehängt. Aus furchtlos wird Furchtlosigkeit. So Erbarmungslosigkeit, Furchtsamkeit, Flatterhaftigkeit, Hoffnungslosigkeit. Nach den gegebenen Andeutungen ist das rhythmische Verhältnis leicht zu finden. Da diese schwankenden Silben einander heben oder drücken, so werden sie jenachdem arsisch oder thetisch.

Die Sprache selbst sorgt in ihrer Bildung meist für ein gutes rhythmisches Verhältnis, indem sie, wie hier zu sehen die Silbe „ig" einflicht, welche den rhythmischen Fluß leichter macht. Furchtloskeit wäre sehr ungefüg, da „los" einen langen Vokal hat. Darum Furchtlosigkeit. Hoffnungsloskeit wäre sehr ungefüg, darum Hoffnungslosigkeit.

Die Silben ordnen sich so rhythmisch nicht nur in einzelnen Wörtern, sondern auch in verschiedenen auf einander folgenden Wörtern. *Platen*, der mit Recht als der sorgfältigste Versbauer gilt, skandiert: Flüchtigen, Bestrebens; menschliche Gebärden, Stimmungen der wechselnden Gesinnung, ruhiger und kalt zuletzt.

In diesen Beispielen sind ganz leichte Formsilben arsisch gebraucht, da sie zwischen andern leichten Silben stehen. Doch ist es nicht sehr geschmackvoll, ganz leichte Formsilben so zu gebrauchen, und es wird besser vermieden.

Besser klingen schwankende Silben in der Arsis. *Goethe* skandiert: wunderbar die Vorsicht, Einigkeit zu laden; *Schiller* skandiert: nachbarliche Kühlung; jugendlichen Schmuck; *Platen* skandiert: mörderischen Dolch; wunderbar am Ziele.

Noch an vielen Beispielen und Silbenstellungen läßt sich das Gesetz nachweisen, wie die Silben einander drücken und heben. Allein mehr Beispiele und Regeln würden nur verwirrend wirken, es mag an diesen genug sein. Wenn übrigens diese Anhängesilben sich zu sehr häufen, so wird der Rhythmus doch schwankend und unklar. Es ist daher zu raten, im Versbau dieselben möglichst zu meiden.

Noch eins muß bemerkt werden. Manche Rhythmiker pflegen die leichten, schlecht betonten Formsilben (er, es, en, et u. s. w.) *tonlose* zu nennen. Damit kann man sich nicht einverstanden erklären. Diese Silben werden ausgesprochen, was ohne Ton nicht möglich ist. In den oben angeführten Beispielen verstärkt

sich ihr Ton derart, daß sie arsisch werden; es kann also von Tonlosigkeit keine Rede sein.

§ 32. Einige dieser Endsilben bilden indes eine Ausnahme von der Regel. Zunächst die Silbe „ei", die ursprünglich keine deutsche ist und daher einen fremden förmlichen Accent hat. Dieser ist so stark, daß er die Schwere der Stammsilbe übertönt und diese thetisch macht: Schalmei, Vogtei, Ballei, Abtei sind reine Jamben, ⌣ –.

Tritt zwischen die Endung und die Stammsilbe eine Formsilbe, so wird der starke Druck der Anhängesilbe etwas gemildert und die Stammsilbe gewinnt so viel, daß sie arsisch gebraucht werden kann. Reiterei, Gärtnerei, Liebelei, Arzenei sind als Amphimacer – ⌣ – zu brauchen. Allein das ist nur möglich, wenn eine leichte, thetische Silbe vorhergeht. Er gab die Arzenei, er trieb die Gärtnerei, er rief die Reiterei ⌣ – ⌣ – ⌣ –. Geht aber eine schwere Silbe vorher, so kann die Stammsilbe nicht zur Arsis gelangen. Er gab Arzenei, er trieb Gärtnerei, er rief Reiterei haben ⌣ – ⌣ ⌣ –.

Die Silbe „sal" hat eine so bedeutende Vokallänge, daß sie im Rhythmus auffallend ist. Sie ist allerdings an eine Stammsilbe angehängt thetisch. Schicksal droht, Labsal reicht sind – ⌣ –. Allein folgt eine leichte Silbe, so giebt es keine guten Daktylen. „Schicksal bedroht, Labsal erweicht" sind allerdings nicht anders als daktylisch zu brauchen, allein die Länge der Silbe „sal" hört man doch stark heraus. Am stärksten erkennt man diese unbequeme Länge in der Ableitung „selig". In mühselig, holdselig, glückselig ist die Silbe „sel" so lang, daß diese Wörter überhaupt keinen Daktylus geben.

Einzelne Wörter haben den Hauptton auf der zweiten Silbe. Alraun, Allod, Wardein, Kajüte, Baracke, Kaldaune u. s. w. Mit diesem Hauptton ist natürlich die Arsis verbunden. Obschon diese Wörter deutsch sind, haben sie doch ihre alte Betonung beibehalten und klingen uns fremdartig. Dies führt auf die Betonung der Fremdwörter.

Obschon man Fremdwörter im Verse sorglich vermeiden soll, geschieht es doch nicht immer, und der Gebrauch derselben mag auch zuweilen, namentlich zu komischen Zwecken, und wo ein

bestimmtes exotisches Kolorit, wie bei Freiligrath, damit erreicht werden soll, ganz passend sein. Mit der Betonung verhält es sich so. Wird ein Fremdwort gebraucht, so bezeichnet man es mit wenigen Ausnahmen mit einem starken Accent auf der letzten Silbe: Regiment, Compagnie, Kapitän. Die vor diesem Accent stehenden Silben sind thetisch, selbst wenn das Wort viele Silben hat. Petition, Konfusion, Alliteration. Ist das Fremdwort ein Verbum, so erhält es die Endung „ieren“ und den Hauptton auf „ier“. Die Sprache brandmarkt das ihr aufgedrungene Fremdwort gewissermaßen mit diesem förmlichen Accent. Ja wenn man aus einem deutschen Stamme ein Verbum mit dieser Endung bildet, kommt der Hauptton — und mit ihm die Arsis, auf diese fremdartige Endung: stolzieren, hantieren, halbieren. Je mehr ein Fremdwort gebraucht wird, je mehr es sich gewissermaßen einbürgert, desto mehr verliert es den Accent auf der letzten Silbe. Beweis dafür sind die in diesen Blättern selbst gebrauchten Fremdwörter, z. B. Arsis, Thesis, Daktylus, Jambus u. a. m.

§ 33. Wie nun bei diesen Silben die Stellung ihren rhythmischen Wert bedingt, so auch bei den vielen einsilbigen Verhältniswörtern. Diese sind namentlich die Artikel, die Hilfszeitwörter, die Pronomina (Fürwörter), die Präpositionen (Vorwörter), die reinen Adverbien, die Interjektionen. Alle diese Wörter sind an sich leicht. Stehen sie vor oder zwischen schweren Silben, so sind sie immer thetisch. Der Mann ◡ –. Das Kind ist krank ◡ – ◡ –. Komm mein Sohn – ◡ –. Ich gehe ◡ – ◡. Ihr Gatte sagt ◡ – – ◡ –. Tier und Mensch – ◡ –. Er sagt, daß Karl es thut ◡ – ◡ – ◡ –. Er kommt in Not ◡ – ◡ –. Er sagt aus Angst ◡ – ◡ –. Er sprach sehr rasch ◡ – ◡ –.

Mehr als andere Wörter stoßen diese leichten Verhältniswörter auf einander. Dann heben sie sich gegenseitig und einzelne werden arsisch.

Stehen zwei zwischen schweren Silben, so sind sie thetisch. Er kommt aus der Stadt, sie geht in das Bad ◡ – ◡ ◡ –. Daktylisches Verhältnis.

Kommen drei solche Wörter zusammen, so heben sie einander und eines wird arsisch.

Karl ist aus der Schule gewiesen, Karl ist in der Stadt – ◡ – ◡ –. Trochäisches Verhältnis. Stoßen vier auf ein-

ander, so wird eines arsisch. Karl hat dich aus dem Garten gerufen – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡. Daktylisches Verhältnis.

Stoßen fünf auf einander, so entsteht wieder trochäisches Verhältnis. Karl hat dich aus der Gefahr gerettet – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡.

Solche Häufungen leichter Wörter und Silben sind indessen schon stilistisch nicht schön und im Versbau besser zu vermeiden.

Goethe sagt einmal: „So habt ihr nichts von ihm erfahren". Die ersten sechs Silben sind an sich leicht und erhalten nur durch ihre Stellung ihr rhythmisches Gewicht. Man sieht das deutlich, wenn man diese wieder umstellt, wo das rhythmische Gewicht sich immer ändert.

Habt ihr so nichts von ihm erfahren.
Nichts habt ihr so von ihm erfahren.
Ihr habt nichts so von ihm erfahren.
Habt von ihm so ihr nichts erfahren.

Der Vers läßt sich vielleicht notdürftig rechtfertigen, allein man muß erst aus den vorhergehenden Versen erkennen, ob er trochäisch oder jambisch sein soll.

Man beachte wohl, daß zu diesen leichten Verhältniswörtern auch die Hilfszeitwörter gehören. Obschon die Verba an sich Begriffswörter sind, so werden die Hilfszeitwörter doch zu Verhältniswörtern, wenn sie als solche stehen.

Auch die Interjektionen (Ausrufungswörter) sind wohl zu beachten. In vielen Fällen haben sie keine große Bedeutung, sind namentlich im Verse oft Flickwörter. O Vater, ach Mutter u. s. w. Sollen sie mehr sein, sollen sie wirklich eine Empfindung ausdrücken, so können sie mit Emphase ausgesprochen werden.

Die Emphase ist ein sehr unbestimmtes Tongesetz, da dasselbe sich nicht auf feststehende Regeln zurückführen läßt, sondern der Willkür des Sprechenden den größten Spielraum läßt. Will jemand eine besonders lebhafte Empfindung aussprechen, so wird er das mit starkem Nachdruck des Tones thun und denselben besonders auf Interjektionen legen. Dann werden auch Begriffswörter zu Interjektionen gebraucht, wie solche, o Gott, Himmel u. s. w. Man sieht, daß hier der Willkür offner Spielraum gelassen ist. Diese mit willkürlichem Nachdruck ausgesprochenen Interjektionen werden natürlich schwer oder arsisch.

§ 34. Von zweisilbigen Verhältniswörtern ist schon oben gesprochen worden. Dieselben haben auf einer Silbe den

Hauptton. Dieser ist je nach der Stellung bald arsisch, bald thetisch.

„Kommt unter Dach, geht über Land.“ Hier ist die betonte Silbe thetisch, das Verhältnis ist daktylisch.

„Brachte außer Übung, führte über Berge.“ Hier arsisch – ⏑ – ⏑ – ⏑.

Liegt der Hauptton bei diesen Wörtern auf der zweiten Silbe (obschon, obgleich, warum), so ist das rhythmische Verhältnis nicht so günstig.

„Fritz obschon krank, Karl obgleich fern.“ Das Verhältnis wäre daktylisch, – ⏑ ⏑ –, allein die zweite Silbe ist zu schwer für einen Daktylus.

Folgt eine leichte Silbe, so ist das Verhältnis günstiger, die zweite Silbe wird arsisch. „Fritz obschon gesund, Karl obgleich gewarnt“, – ⏑ – ⏑ –.

Außer diesen kommen noch mehrsilbige Verhältniswörter vor. Eine Anzahl derselben hat den Hauptton auf der zweiten Silbe. Da dadurch die erste und letzte Silbe leicht sind, so ist diese zweite Silbe einfach arsisch. Einander, deswegen, entweder, desgleichen, hingegen, dagegen, darunter, selbander, derselbe, hinunter, jedweder u. s. w.

Andere dieser Wörter haben den Hauptton auf der ersten Silbe, die letzte ist schwankend. Hier entscheidet wieder die Stellung. Folgt ihnen eine leichte Silbe, so wird die schwankende letzte arsisch. „Ohnehin genug, jedermann entsprach, unterhalb des Stroms.“ Hier ist das Verhältnis trochäisch, – ⏑ – ⏑ –.

Folgt dagegen eine schwere Silbe, so kann sich die letzte schwankende nicht in der Arsis halten und es ergiebt sich einer von den mehr erwähnten schlechten Daktylen. „Außerhalb Roms, jedermann weiß.“ Diese Wörter sind aber doch nur daktylisch zu brauchen.

Noch andere haben den Hauptton auf der letzten Silbe, während die erste schwankend ist. Geht dieser eine leichte Silbe vorher, so entsteht ein trochäisches Verhältnis. „Kamen hinterher“, „sagten einerlei“, „gingen unterwegs“, – ⏑ – ⏑ –.

Geht ihnen eine schwere Silbe vorher, so entsteht ein Daktylus. „Kam hinterher“, „spricht einerlei“, „ging unterwegs.“ Die letzte Silbe hält sich immer in der Arsis.

Auch viersilbige Wörter dieser Art giebt es. Ungeachtet, gegenüber, allerwegen. Alle diese Wörter sind schon zusammengesetzt. Ihr rhythmisches Verhältnis ergiebt sich leicht nach den mitgeteilten Regeln.

§ 35. Wenn gesagt worden ist, daß die Begriffswörter schwer seien, so ist wohl kaum nötig zu bemerken, daß diese Schwere nur immer auf der einen Silbe ruht, die den Hauptton hat. Allein diese Schwere ist nicht unerschütterlich, sie verliert unter Umständen ihr Gewicht und wird schwankend. Das geschieht namentlich in zwei Fällen, welche nach dem allgemeinen Gesetze des Worttones zu beurteilen sind.

Manche Begriffswörter bedürfen noch eines zweiten Wortes, um ganz verständlich zu sein. Z. B. Kunst, Aufgabe, Kauf sind so lange nicht vollkommen verständlich, als man nicht weiß, worauf sie sich beziehen. Sie werden verständlich, wenn sie durch ein zweites Wort erklärt werden: „die Kunst des Malens, die Aufgabe zu schreiben, der Kauf des Hauses“. Dieses zweite Wort ist der Ergänzungsbegriff. Erst durch dasselbe wird der Sinn ganz klar. Das erste Wort nun tritt gegen den Ergänzungsbegriff zurück, auf die zweite Stufe (§ 19), es wird schwankend. Am meisten kommt das bei den Zeitwörtern vor. Die verba transitiva haben ein Objekt bei sich. Sie sind erst dann vollkommen verständlich, wenn man weiß, auf welches Objekt sich ihre Thätigkeit bezieht. Karl schlägt, Fritz schießt wird erst vollkommen verständlich, wenn man das Objekt des Schlagens und Schießens kennt. Karl schlägt das Pferd, Fritz schießt den Hasen. Die transitiven Verba sind gegen das Objekt immer schwankend und bekommen ihren rhythmischen Wert durch die Stellung. Karl schlägt Pferde, Fritz schießt Hasen. Hier sind die Begriffswörter „schlägt, schießt“ thetisch geworden. Diese Sätze sind trochäisch; die Anhänger der griechischen Rhythmik würden hier in allen diesen Fällen Spondeen annehmen.

„Heinrich schlägt die Pferde, Friedrich schießt die Hasen." Hier sind die Begriffswörter arsisch, weil sie zwischen zwei leichten Silben stehen.

„Heinrich schlägt Pferde, Friedrich schießt Hasen." Hier ist wieder der mehr erwähnte schlechte Daktylus.

Ein anderer Fall des Zurücktretens bei Begriffswörtern kommt bei Attributiven vor, wenn sie nur schmückend stehen und nicht eine Eigenschaft des Hauptworts bezeichnen, die ihm vor andern zukommt. „Weiße Pferde, eckige Tische." Nicht alle Pferde sind weiß, nicht alle Tische sind eckig. Hier ist das Beiwort so wichtig und bedeutend, daß es mit dem Hauptwort gleich schwer betont ist, daß es im Grundtone bleibt. Sagt man aber: der fallende Regen, der giftige Neid, das grüne Gras, so stehen diese Attributive nur schmückend; sie bezeichnen nicht ein Einzelnes vor andern; denn aller Regen ist fallend, aller Neid ist giftig, alles Gras ist grün. In diesem Falle treten die Attributive auch auf die zweite Stufe zurück, sie werden schwankend. „Er kauft grünes Gras" kann man ganz gut skandieren ⏑ – ⏑ ⏑ –. In den meisten Fällen jedoch werden diese an sich schweren, in diesem Falle schwankenden Silben zwischen leichten Formsilben stehen, so daß sie ihr ursprüngliches rhythmisches Gewicht behaupten können. Und stehen sie nicht von selbst so, dann muß man sie im Verse so stellen.

§ 36. Bisher ist von den Wörtern die Rede gewesen, welche sich durch Zusammensetzung mit Vorsilben oder Anhängesilben bilden. Allein die Sprache gestattet auch die Zusammensetzung von Begriffswörtern mit andern Begriffswörtern in der mannigfachsten Weise. Dampf, Dampfschiff. Dampfschiffahrt, Dampfschiffahrtsvorsteher, Dampfschiffahrtsvorstehergehilfe u. s. w. Die Fähigkeit der Sprache solche Zusammensetzungen zu bilden ist scheinbar unbegrenzt. Allein sie findet eine Grenze in dem Schönheitsgefühl. Solche Wortungeheuer sind geschmacklos und sind es namentlich, weil sie oft den leichten, flüssigen Rhythmus der Sprache trüben.

Im Versbau sind deshalb übermäßige Zusammensetzungen zu vermeiden, will man nicht etwa komische Zwecke erreichen.

Es wird mit diesen Zusammensetzungen viel Mißbrauch getrieben, es werden öfters Wörter als eins zusammen geschrieben, die nicht zusammengesetzt sind. Z. B. „wohlüberlegt, schlechtgeartet" sind keine Zusammensetzungen, denn man kann nicht sagen wohlüberlegen, schlechtarten. Man muß daher auch schreiben: wohl überlegt, schlecht geartet.

Die Zusammensetzungen sind zunächst doppelter Art.

I. Durch die Zusammensetzung wird das logische Begriffsverhältnis der Wörter verändert.

Turmuhr ist ein untergeordneter Begriff von Uhr, Uhr ist der höherliegende. So Rathaus, Reitpferd, Geldstück, Hausthüre u. s. w. In allen diesen Fällen hat das erste Wort, das bestimmende, den Hauptton, das zweite wird dadurch schwankend und unterliegt den Gesetzen der Stellung. In „Turmuhr schlägt" ist das eigentliche schwere Wort „Uhr" thetisch geworden, – ⌣ –. Das rhythmische Verhältnis ist nicht sehr flüssig, denn „Uhr", obschon thetisch, hat doch noch etwas von Schwere an sich. Selbst in „Turmuhr zerspringt" ist Uhr noch thetisch und es entsteht ein schlechter Daktylus. Kommen zwischen solche zusammengesetzte Wörter Formsilben, so wird das rhythmische Verhältnis flüssiger: Glockenschlag, Eisenbahn. Die letzten schwankenden Silben werden hier wieder arsisch, wenn eine leichte Silbe folgt. „Glockenschlag ertönt, Eisenbahn entgleist", – ⌣ – ⌣ –. Folgt aber eine schwere Silbe, so drückt diese dermaßen, daß die vorhergehende die Arsis nicht gewinnen kann. „Glockenschlag stürmt, Eisenbahn eilt" giebt die mehrerwähnten schlechten Daktylen, – ⌣ ⌣ –. Setzt man noch mehr Wörter hinzu, so entscheidet immer die Stellung der Silben zu einander — und dann kommen manchmal recht ungefüge Rhythmen. Weitere Beispiele würden nur verwirrend wirken.

II. Es giebt Zusammensetzungen, welche das logische Begriffsverhältnis nicht ändern, sondern den genannten Begriff nur verstärken oder schmücken: „eiskalt, brühwarm, stockfinster"

u. s. w. In diesen Fällen steht das erste Wort zurück, das zweite hat den Hauptton. Sagt man: „der Kiesel gehört in das Steinreich“, so ist das eine Zusammensetzung der ersten Art, und „Stein“ hat den Hauptton. Sagt man aber: „der Kaufmann ist steinreich“, so hat man eine Zusammensetzung der zweiten Art und der Hauptton liegt auf „reich“. Der Bettler ist blutarm gehört zu der zweiten Art der Zusammensetzungen und hat den Hauptton auf „arm“. „Die Bleichsucht macht blutarm.“ Hier liegt der Hauptton auf „blut“. In „steinreich“ und „blutarm“ wird der Begriff geändert, in „steinreich“ und „blutarm“ wird er nur verstärkt oder geschmückt. Zusammensetzungen der letzten Art giebt es sehr viele. Z. B. turmhoch, grabestief, schneeweiß, pfeilschnell, totenbleich, glutrot u. s. w.

Was das rhythmische Verhältnis betrifft, so entscheidet auch hier der Hauptton, der die von ihm getroffene Silbe arsisch macht, während die andern schwankend werden und sonach für ihren rhythmischen Wert der Stellung unterliegen. „Es weht eiskalt, er steht turmhoch“ ⏑ – ⏑ –; „es wehte eiskalt, er zeigte turmhoch“ ⏑ – ⏑ ⏑ –.

Es giebt nun noch Zusammensetzungen, welche weder das logische Begriffsverhältnis verändern, noch zur Verstärkung dienen, wo vielmehr ein neuer Begriff entsteht, der dem *Begriffe der einzelnen zusammengesetzten Wörter ganz fern liegt*. Z. B. Wolfsmilch, Ritterſporn, Storchschnabel, Löwenzahn. In diesen Zusammensetzungen hat *kein Wort den Hauptton*. Es ist das eine der vielen Feinheiten in der Betonung der Sprache, die sich immer logisch entwickelt hat. Diese Feinheiten alle zu erörtern würde für den Zweck dieses Schriftchens zu weit führen.

Der Hauptton also entscheidet das rhythmische Verhältnis in zusammengesetzten Wörtern, das dann durch die Stellung der Silben im Einzelnen geregelt wird.

§ 37. Begriffswörter werden auch mit Verhältniswörtern zusammengesetzt, namentlich mit einigen Präpositionen und Adverbien, z. B. „ab, an, auf, aus, dar, ein, fort, gegen, hin, her, mit, nach, nieder, ob, vor, weg, zu“. In diesen Zusammen-

setzungen haben die Verhältniswörter den Hauptton, sind demnach arsisch. Auch einige Vorsilben, namentlich „miß, ant, ur“, haben den Hauptton. Bei diesen Zusammensetzungen ergiebt sich oft ein ungünstiges rhythmisches Verhältnis.

Zweisilbige Wörter dieser Art können auch trochäisch gebraucht werden: Einfall, Vorteil, Antwort, Mißmut – ◡. Dreisilbige Wörter sind rhythmisch sehr ungefüg, wie ausfallen, einholen, wegbringen.

Die rhythmische Ungefügigkeit dieser Zeitwörter mildert sich etwas durch den Umstand, daß die Zusammensetzung sehr locker ist. Nur im Infinitiv, in den Participien und mit einer Konjunktion bleibt sie fest: „ausfallen, ausfallend, daß ich ausfiele“. In allen übrigen Formen trennt sich das Zusammensetzungswort: „ich falle aus, ich fiel aus“. Im Participium passivi kommt das Augment „ge“ dazwischen und bildet ein gutes Verhältnis: ausgefallen. Den Hauptton behält aber das Verhältniswort auch in dieser Stellung, so daß es immer arsisch ist.

Die dreisilbigen Substantiva mit den Endungen „ung, tum, keit“, wie Hinneigung, Ausbeutung, Einsammlung — sind wiederum sehr ungefüg.

Wenn dagegen in solchen Zusammensetzungen das stark betonte Verhältniswort durch eine Formsilbe von dem Begriffswort getrennt wird, ergiebt sich ein gutes Verhältnis: „ausbezahlen, Einvernehmen, Zugestehen“ – ◡ – ◡.

Einige dieser Verhältniswörter gehen mit den Zeitwörtern bald eine lockere, bald eine feste Verbindung ein. Ist die Verbindung locker, so trennt sich das Verhältniswort beim Konjugieren von dem Zeitwort: „ich falle durch, ich trete auf“. Ist dagegen die Verbindung eine feste, so trennt sich das Verhältniswort niemals vom Zeitwort. In diesem Falle hat es auch nicht den Hauptton, sondern dieser bleibt beim Zeitworte: „umarmen, ich umarme, umgrenzen, ich umgrenze“. Das Participium bildet sich dann ohne „ge“: „umarmt, umgrenzt“. Daß dieses Augment „ge“ bald vorhanden ist, bald fehlt, hat immer in dem Streben nach Wohllaut seinen Grund. Davon im nächsten §.

Ausnahmen machen die Wörter mit „miß" und „ant": „antworten, mißtrauen, mißachten". Bei ihnen behält die erste Silbe den Hauptton. Das Participium bald mit, bald ohne Augment: „Geantwortet — mißachtet, mißkannt".

§ 38. In der Bildung aller Sprachen machen sich zwei Elemente geltend, das logische und das phonetische oder euphonische. Das erste strebt nach Richtigkeit und Folgerichtigkeit, das zweite nach Wohllaut. Wenn bei den deutschen Wörtern der Hauptton unverrückbar auf der Stammsilbe bleibt, so wird dies durch das logische Element bewirkt; wenn bei den alten Sprachen dieser Hauptton wechselt und selbst auf Formsilben kommt, bewirkt dies das phonetische Element. Im Deutschen ist das logische Element überwiegend, doch hat das phonetische seine Wirkung nicht ganz verloren. Dies zeigt sich am besten bei den Zusammensetzungen, von denen eben die Rede ist. Der mannigfache Wechsel des Haupttones und die mannigfachen Ausnahmen dabei haben ihren Grund im Streben nach rhythmischem Wohlklang, also im phonetischen Elemente. Dasselbe würde sich noch mehr geltend machen, wenn unser Hochdeutsch sich mehr im Munde des Volkes entwickelt hätte. Allein die Schriftsprache hat sich mehr durch Schreiben ausgebildet und die Gelehrten haben das feine Ohr für Wohlklang nicht, das mehr im Volke lebt.

Es mögen noch einige Bemerkungen über die besprochenen Zusammensetzungen folgen, welche das klar beweisen.

Bei den Zusammensetzungen mit zweisilbigen Verhältniswörtern, die den Hauptton nicht haben, ergiebt sich ein gutes rhythmisches Verhältnis. Nach einer schweren Silbe werden sie thetisch: „Karl hintertrieb, Fritz überrascht, Ernst widerrief" – ⏑ ⏑ –. Nach einer leichten Silbe wird deren erste Silbe arsisch: „Heinrich hintertrieb, Emma überrascht, Friedrich widerrief" – ⏑ – ⏑ –. Diese Wörter bilden das Particip ohne „ge": „unterschlagen, unterrichtet, übergangen" ⏑ ⏑ – ⏑. Mit dem Augment würden drei leichte Silben zusammenstoßen — das meidet die Sprache.

Bilden sich aus diesen Verben Substantiva mit der Endsilbe „ung“, so bleibt das rhythmische Verhältnis: „Übergehung, Unterschlagung“. Bilden sich dagegen die Substantiven durch Umwandlung des Verbums in ein einsilbiges Wort, so ändert sich das rhythmische Verhältnis dahin, daß das Verhältniswort den Hauptton bekommt. Unterrichten, unterschreiben, widersprechen, unterscheiden wandeln sich in Unterricht, Unterschrift, Widerspruch, Unterschied.

Einige dieser Zusammensetzungen sind bald locker, bald fest und wechseln darnach ihre Bedeutung. Übersetzen — aus einer Sprache in die andere, übersetzen — über einen Fluß. So noch überlaufen, durchbrechen, durchschlagen, u. a. m.

Auch bei einigen Adjektiven ändert sich der Hauptton im Gegensatz zu den Substantiven, aus denen sie gebildet sind, und geht auf das Stammwort über: „Abscheu, Vorzug, Ausdruck — abscheulich, vorzüglich, ausdrücklich“.

Sehr häufig sind Zusammensetzungen mit der Verneinungssilbe „un“. In den meisten hat die Verneinungssilbe den Hauptton: „Unlust, Undank, Unbestand“.

Bei manchen Adjektiven aber, besonders bei denen, die sich auf „lich“ und „bar“ endigen, hat „un“ nicht den Hauptton: „unmöglich, unsäglich, untröstlich“.

Auch bei Wörtern, die mit Präpositionen zusammengesetzt sind, verliert „un“ leicht den Hauptton. Auch hier ist ein merkwürdiger Wechsel behufs rhythmischen Wohlklangs. Die Adjektiven haben den Hauptton auf der Präposition: „abänderlich, auflöslich, ausführbar“. Kommt die Verneinungssilbe hinzu, so geht der Hauptton auf die Stammsilbe zurück: „unabänderlich, unausführbar, unauflöslich“.

In allen diesen Verhältnissen ergiebt sich der Rhythmus nach den gegebenen Regeln. Es ist überhaupt am besten sich auf sein Ohr zu verlassen. Jeder, dem die deutsche die Muttersprache ist, hat so viel Sprachgefühl, daß er die rhythmischen Verhältnisse im Ohre hat.

Nach den Regeln wird niemand lernen den Rhythmus richtig zu handhaben und Verse zu machen. Die Regeln dienen

auch nur dazu, die Feinheit der Sprache in der Betonung zum Bewußtsein zu bringen und in zweifelhaften Fällen nach bestimmten Gründen zu entscheiden. Man lasse sich aber sein Sprachgefühl nicht trüben. Das thun diejenigen, die durchaus Verse nach griechischer Rhythmik machen wollen. Sie zwingen ihr Ohr eben anders zu hören — und das ist eine Selbsttäuschung.

Es wird nun auch klar geworden sein, daß die Betonung überhaupt von der größten Feinheit ist. Zwischen den ganz leicht betonten Formsilben und den ganz schweren Stammsilben liegen viele Mittelstufen, in denen sich teils die Länge der Vokale, teils die Position, das Zurücktreten von Begriffswörtern u. s. w. geltend macht. Wenn auch der Versbau nur zwei Stufen kennt, die Arsis und die Thesis, so trägt die Beachtung dieser Mittelstufen sehr zum Wohllaut der Verse bei. Namentlich sind die oft erwähnten schlechten Daktylen zu meiden.

Vielleicht wird jemand fragen, wie er sich zu den Wörtern verhalten solle, die sich rhythmisch ungefüg erweisen. Die einfache Antwort ist: man lasse sie weg. Die deutsche Sprache ist so ausdrucksfähig, daß sie ungefüge Wörter vermeiden und durch andere Wendungen ersetzen kann. Man wird das um so leichter thun können, da rhythmische Ungefügigkeit sich nur in zusammengesetzten Wörtern findet, diese aber nie so notwendig sind, wie einfache Wörter, die sich allerdings schwerer ersetzen oder umschreiben lassen. Der Vers soll ja auch, künstlerisch betrachtet, nicht die schärfste Richtigkeit der Begriffe hervorheben, sondern die Anschaulichkeit seines Stoffes. Rhythmisch schwerfällige Wörter brauchen ja nicht im Verse zu stehen.

Zweiter Abschnitt.

Der Versbau.

---

§ 39. Sobald der Rhythmus der Prosa regelmäßig gemacht wird, entsteht der Vers. Mit dieser Regelmäßigkeit kommt ein neues Element in die Sprache, der Takt.

In der Musik zerfällt eine kürzere oder längere Reihe von Tönen in einzelne Abteilungen, deren jede eine Anzahl von Tönen enthält, die zusammen von gleicher Tondauer sind. Eine solche Abteilung heißt ein Takt.

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♫ | ♫ ♩ ♩ | ♩ ♫ ♩ | 𝅗𝅥 ♩

sind musikalische Takte, in denen die Noten zusammengerechnet immer gleiche Tondauer haben.

Was der Takt in der Musik, ist der Versfuß im Verse. Nur daß er statt zusammengehöriger Töne zusammengehörige Silben enthält;

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ oder
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑

Wie jeder musikalische Takt einen guten Taktteil enthält, der am Anfange steht und einen leichten Nachdruck beim Spielen oder Singen erhält, so hat jeder Versfuß einen guten Taktteil, die Arsis.

Nur ist hier der Unterschied, daß die Musik Takte mit größeren Tonreihen enthält, also ein Takt mehrere gute Taktteile enthalten kann.

♩ ♩ ♩ ♩ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

In diesen Beispielen hat die erste und dritte Note und die erste, vierte und siebente Note den Nachdruck des guten Taktteils, die Arsis.

Der Versfuß kann dagegen nur eine Arsis haben; der Vers aber läßt die wiederholte Wiederkehr der Arsis zu.

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑

– ⏑ | · ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | · ⏑

Der unregelmäßige Rhythmus in der Prosa ist wohllautend für das Ohr, ohne daß wir uns des Grundes bewußt werden. Der regelmäßige Versrhythmus mit seiner regelmäßigen Wiederkehr arsischer Silben regt dagegen das rhythmische Gefühl lebhaft an. Man nennt dieses auch Taktgefühl.

In der Befriedigung des Taktgefühls liegt der formelle Reiz des Verses.

§ 40. Ein musikalischer Takt kann 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 9/8 u. s. w. sein. Solcher Mannigfaltigkeit sind die Versfüße nicht fähig, weil jeder Versfuß nur eine Arsis haben kann.

Während nach der alten Prosodie eine Arsis willkürlich mehrere Thesen neben sich haben kann, unterscheidet sich der regelmäßige Versfuß dadurch, daß er nur eine oder zwei haben kann. Es ergiebt sich daraus, daß von den griechischen Versfüßen nur sehr wenige im Deutschen zur Anwendung kommen. Daß es bei uns keinen Spondeus – – und keinen Pyrrhichius ⏑ ⏑ giebt, ist schon gesagt. Letzteren schon deshalb nicht, weil er keine Arsis hat. Kommen also zwei leichte Silben neben einander vor, so müssen sie zur vorhergehenden oder folgenden Arsis gerechnet werden. So bleiben von den zweisilbigen nur Trochäus – ⏑ und Jambus ⏑ –.

Aus den angegebenen Gründen giebt es von den griechischen dreisilbigen Versfüßen keinen Molossus – – – und keinen Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑. Dagegen giebt es häufige Daktylen – ⏑ ⏑. Was den Anapästus betrifft ⏑ ⏑ –, so giebt es im Deutschen keinen Wortfuß, der diese Silbenstellung hat, also

scheint der Anapästus schon aus diesem Grunde der deutschen Sprache unangemessen. Es wird sich gleich unten (§ 41) zeigen, daß es auch aus andern Gründen keinen Anapäst giebt.

Amphimacer - ⏑ - kommt als Wortfuß häufig vor. „Hochgeehrt, Turmesdach.“ Da derselbe jedoch zwei schwere Silben hat, so muß die eine derselben als Arsis eines folgenden Versfußes aufgefaßt werden. Deshalb kommt auch der Amphimacer im deutschen Versbau nicht weiter in Betracht.

Amphibrachys ⏑ - ⏑ kommt als Wortfuß im Deutschen häufig vor. „Entsetzung, geschlagen.“ Allein eine von den beiden leichten Silben muß zu einer vorhergehenden oder folgenden Arsis, also zu einem andern Versfuße gerechnet werden. Von diesem Versfuße ist also im Deutschen auch nicht weiter die Rede.

Der Bacchius ⏑ - - und der Antibacchius - - ⏑ kommen im Deutschen nicht vor. Wenn durch Wortstellung zwei schwere Silben neben einander kommen, so muß jede als Arsis eines besondern Versfußes betrachtet werden.

Als erläuterndes Beispiel diene wiederholt einer der ersten Verse aus dem Nibelungenliede.

„Sie pflegten drei Könige edel unde reich.“

„Drei“ und „Kön“ sind hier arsisch gebraucht. Zwischen beiden fehlt eine Thesis, also gehört jede dieser arsischen Silben zu einem eigenen Versfuße. Wollte man „drei“ als leichte Silbe, also Thesis behandeln und so skandieren:

⏑ | - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ | - ⏑ | - ⏑ | -,

so würde der Vers nur fünf Arsen haben, also falsch sein. Dieses Fehlen einer Thesis entspricht genau einer Pause in der Musik. Wollte man obigen Vers mit Noten bezeichnen, müßte man schreiben:

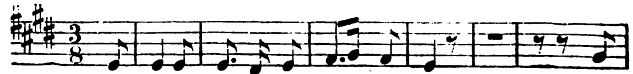
♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 | ♩ ♬ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩

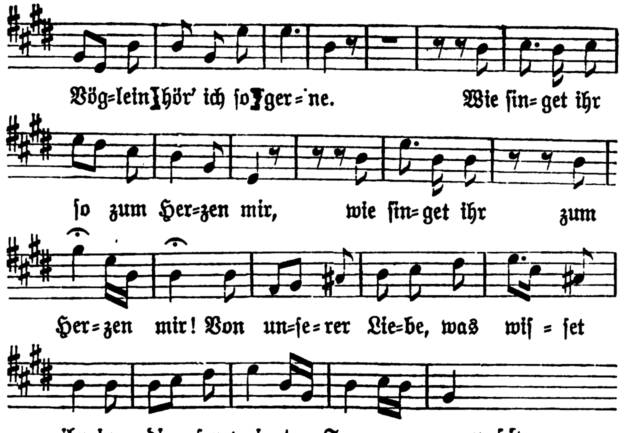
Also können Bacchius und Antibacchius im Deutschen gar nicht in Betracht kommen.

Ebensowenig die sechzehn viersilbigen Versfüße der Griechen. Dieselben sind Verdoppelungen der zweifüßigen Versfüße. Wir rechnen aber nur nach einfachen, demnach ist die Verdoppelung für uns nur ein Name ohne Zweck.

Demnach giebt es im Deutschen nur drei Versfüße: ⏑ – Jambus,
– ⏑ Trochäus,
– ⏑ ⏑ Daktylus.

§ 41. Das Wort Takt hat noch erweiterte Bedeutungen. Die ganze Bewegung eines Musikstückes wird auch Takt genannt. Demnach giebt es langsamen, raschen, eilenden Takt. Diese Bewegung richtig zu gestalten, so daß alle Takte eine gleiche Tondauer haben, daß einer so lang ist wie der andere, nennt man Takt halten. Damit das geschehe, giebt bei mehreren Ausführenden eines Musikstückes ein Einzelner — der Dirigent — die Bewegung regelnd an. Er thut dies, indem er den Takt schlägt oder taktiert. Dies geschieht, indem der Anfang jedes musikalischen Taktes durch einen Niederschlag mit der Hand oder einem Stabe bezeichnet und auch die andern Noten durch kreuzende Bewegungen angedeutet werden. Es ist nun für jeden Taktierenden eine physische Unmöglichkeit, diesen Niederschlag anders als auf die erste Note eines musikalischen Taktes, auf den guten Taktteil zu machen. Niemand bringt es fertig, diesen Niederschlag auf das zweite oder dritte oder vierte Viertel u. s. w. zu legen. Diese Unmöglichkeit beruht in dem natürlichen rhythmischen Gefühle der Menschen, ist also keine erfundene Regel, sondern eine Naturnotwendigkeit. Daraus geht hervor, daß die Musik immer mit einem vollen Takte anfängt. Thut sie das nicht, gehen im Anfange vor dem vollen Takt noch einige Noten voraus, so nennt man diese den Auftakt. Der Dirigent bezeichnet diese mit der Hebung seines Stabes und giebt den Niederschlag erst mit dem Eintritt des ersten vollen Taktes. Dieser Auftakt findet nun nicht bloß im Anfange eines Musikstücks statt, er wiederholt sich auch innerhalb desselben, z. B.





Man sieht, wie der Auftakt sich in dem Musikstück wiederholt bei jedem neuen Teile der Melodie, die hier genau mit dem untergelegten Verse übereinstimmt.

Dieser Auftakt der Musik ist im Verse genau so da.

Man pflegt nun zwar die Verse nicht mit einem Stabe zu bezeichnen; wohl aber zählt man die Versfüße, indem man leicht mit dem Finger aufschlägt. Das ist genau genommen auch Taktieren. Man hat dabei einen Niederschlag, wie der Dirigent. Die Wissenschaft kennt diesen Niederschlag sehr gut, sie nennt ihn Iktus. Dieser Iktus fällt genau wie bei der Musik immer auf die erste schwere Silbe, auf die Arsis eines Versfußes. Mit dem besten Willen kann man nicht auf eine Thesis einen Niederschlag geben. Demnach fängt jeder Versfuß wie in der Musik ein Takt mit dem guten Taktteile, mit der Arsis an. Steht vor der Arsis noch eine leichte Silbe, so ist diese ein Auftakt. Demnach giebt es eigentlich auch keinen Jambus ⏑ –, da dessen leichte Silbe nur ein Auftakt ist. Auch giebt es aus diesem Grunde keine Anapästen ⏑ ⏑ –, weil die leichten Silben vor der Arsis nur

ein Auftakt sind. Darum erklärt sich auch, daß man einen jambischen Vers mit einer schweren Silbe anfangen kann, ohne das rhythmische Gefühl zu verletzen. Die schwere Silbe hat eben das Wesen eines Auftakts. Wenn nun auch der Jambus im Deutschen wegfällt, so haben wir nur zwei Versfüße:

Trochäus - ⏑,

Daktylus - ⏑ ⏑.

Das ist auch das einzig Richtige. Man bezeichnet einen jambischen Vers gewöhnlich so:

⏑ - | ⏑ - | ⏑ - | ⏑ - |

Richtiger müßte man ihn so bezeichnen:

⏑ | - ⏑ | - ⏑ | - ⏑ | .

Das wären dann Trochäen mit einem Auftakt. Indessen ist das Wort Jambus und der Begriff jambisch, d. h. mit einem leichten Auftakt anfangend, so eingebürgert, so zur Gewohnheit geworden, daß er schwer zu beseitigen sein würde. Das soll auch gar nicht versucht werden. Das Wort mag bleiben, wenn nur der Begriff richtig aufgefaßt wird.

§ 42. Die Prosodiker haben jambische und anapästische Rhythmen steigende, trochäische und daktylische fallende genannt. Sind aber leichte Silben nur Auftakte, fängt jedes Versmaß mit der Arsis eines Versfußes an, so giebt es keine steigenden oder fallenden Rhythmen; auch hat dieser Unterschied nicht die geringste Bedeutung.

§ 43. Behält man die Bezeichnung jambisch bei, so entsteht die Frage, ob jambischer oder trochäischer Rhythmus in der deutschen Sprache vorherrschend sei. Bedenkt man die vielen einsilbigen Stammwörter und die vielen Stammwörter mit leichter Formsilbe, die Trochäen sind, „Vater, fehlen, schlagen“, so sollte man meinen, der trochäische Rhythmus sei der eigentlich deutsche. Dem ist aber nicht so. Die Hauptwörter haben in den meisten Fällen den leichten Artikel vor sich, die Zeitwörter haben in den meisten Fällen die leichten persönlichen Fürwörter vor sich. Diese Artikel und Fürwörter bilden unaufhörlich den Auftakt der Wörter. Rechnet man nun noch die große Menge Wörter, die mit Vorsilben

gebildet werden, welche Vorsilben ebenfalls Auftakte sind, so ergiebt sich, daß der vorherrschende Rhythmus der deutschen Sprache jambisch ist. Das schließt allerdings nicht aus, daß man trochäische Verse bauen kann. Es giebt sehr viele schöne trochäische Verse. Allein namentlich in kurzen, in drei- und vierfüßigen trochäischen Versen klingt uns immer etwas Fremdartiges an. In längeren Versen verwischt sich das Auffallende der trochäischen Bewegung mehr. Wer Verse gemacht hat, wird wohl wissen, daß sich jambische viel leichter bauen als trochäische.

§ 44. Wie ein Vers mit einem vollen Versfuße oder mit einem Auftakte anfangen kann, eben so kann er mit einem Trochäus oder mit unvollkommenem Versfuße endigen: d. h. er endigt mit einer Arsis, welcher die Thesis fehlt. Endigt ein Vers mit einem vollen Trochäus, - ⏑ - ⏑ - ⏑, so nennt man diese Endung eine weibliche. Endigt ein Vers mit einem unvollendeten Trochäus, also mit einer Arsis, - ⏑ - ⏑ -, so nennt man diese Endung eine männliche.

§ 45. Es ist ein wichtiges Gesetz für den Versbau, daß die Wortfüße nicht mit den Versfüßen zusammenfallen, daß nicht mit jedem Versfuße auch ein Wort endige. Wollte man Verse machen wie:

Drohend | läuten | alle | Glocken | stürmisch,
Mutig | fassen | Männer | ihre | Waffen,
Ängstlich | bergen | Frauen | ihre | Kinder
Schützend | ihre | Pfänder | treuer | Liebe,

so wären dieselben von unschöner Eintönigkeit.

Schon durch das Einmischen einsilbiger Wörter wird diese Eintönigkeit vermieden.

Der du | von dem | Himmel | bist,
Alles | Leid und | Schmerzen | stillest,
Den, der | doppelt | elend | ist
Doppelt | mit Er | quickung | füllest.

Eben so wird diese Eintönigkeit vermieden, wenn die Wörter durch den Versfuß zerschnitten werden, wenn die eine Silbe des Wortes zum ersten, die zweite zum folgenden Versfuße gehört.

Ihn durch | glühet | süße Flamme,
Daß er | nicht vor | bei de | gehrt.

Dieses Durchschneiden eines Wortes nennt man Cäsur. Das Gesetz des Versbaues fordert möglichst viele Cäsuren.

§ 46. Es ist wie schon gesagt nicht bestimmt festgesetzt, aus wieviel Versfüßen ein Vers bestehen müsse. Der Dichter kann darin willkürlich verfahren. Nur gehören wenigstens zwei Versfüße dazu, um einen Vers zu bilden, und über acht Versfüße kommen auch nicht leicht vor. Wollte man längere Verse machen, so würde das Ohr nicht mehr imstande sein das Ganze als Vers aufzufassen. Zweifüßige Verse kommen vielfach vor, – ⏑ – ⏑.

Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang (Schiller.)

Oder jambisch ⏑ | – ⏑ | – ⏑

Ich ging im Felde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn. (Goethe.)

Oder daktylisch – ⏑ ⏑ | – ⏑

Zwischen dem Alten,
Zwischen dem Neuen
Hier uns zu freuen
Schenkt uns das Glück. (Goethe.)

Hierbei kommen nicht zwei volle Daktylen vor. Ein daktylisches Ende eines Verses wäre nicht gut. Also schließen die Verse weiblich, mit einem Trochäus, oder männlich, mit einer schweren Silbe*). Wenn nun auch nicht zwei Daktylen, so sind doch zwei Arsen in diesen Versen. Beweis genug, daß

*) Daß Verse mit einem Daktylus schließen kommt allerdings, aber selten vor.

Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen
Schleichenden erblichen
Mängel umwanden. (Goethe.)

Diese dreisilbigen Reime nennt man gleitende.

man immer wieder darauf zurückkommen muß, wie nur die Bestimmung nach Arsis und Thesis zur Beurteilung aller Fälle ausreicht.

Dieser daktylische Vers kann auch einen Auftakt haben ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑.

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Äolus löset
Das ängstliche Band. (Goethe.)

Auch diese Verse lassen sich nicht anders als durch einen Auftakt und nach Arsis und Thesis bezeichnen. Die Verse mit zwei Füßen eignen sich für gefällige Darstellung, leicht hingeworfene Naturbilder wie für tändelndes Spiel der Empfindungen.

Auch Verse von drei Füßen kommen vor. Trochäisch – ⏑ | – ⏑ | – ⏑.

Glauben, daß man schön sei,
Dächt' ich, ist erlaubt,
Hab' ich's in der Stadt doch
Junkern gern geglaubt. (Goethe.)

Jambisch ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

Mit Mädchen sich vertragen,
Mit Männern 'rumgeschlagen
Und mehr Kredit als Geld,
So kommt man durch die Welt. (Goethe.)

Daktylisch mit einem Auftakt ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

Da droben auf jenem Berge
Da steht ein altes Schloß,
Wo hinter Thoren und Thüren
Sonst lauerten Ritter und Roß. (Goethe.)

Man achte in diesen Versen darauf, daß oft statt eines Daktylus ein Trochäus steht, daß also nur die Bestimmung nach Arsis und Thesis maßgebend ist. Jamben mit drei Füßen haben etwas Sanftes, Beruhigendes, während dreifüßige Trochäen sich für Schilderungen in kühn hingeworfenen Bildern eignen:

Sonnenuntergang,
Schwere Wolken ziehn;
O wie schwül und bang
Alle Winde fliehn.

Verse von vier Füßen kommen viele vor.

Trochäisch – ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest. (Goethe.)

Man nennt diese Verse nach der Zahl ihrer Versfüße zweifüßige, dreifüßige, vierfüßige u. s. w. Jamben oder Trochäen. Die vorstehenden sind also vierfüßige Trochäen. Dieses Versmaß kommt hauptsächlich im Spanischen vor, sowohl in lyrischen, epischen als auch in dramatischen Dichtungen. Man hat es vielfach versucht, diese vierfüßigen Trochäen auch im Deutschen anzuwenden. In einzelnen Gedichten, besonders Liedern, wirken sie sehr wohlthuend; sie eignen sich besonders für sanfte und sinnige Betrachtung. Auch in der Romanze, wie in Herders Nachdichtungen des „Cid“, haben sie einen leichten Gang. In epischen und dramatischen Dichtungen, wenn also viele auf einander folgen, machen sie den Vortrag sehr schwierig. Sie haben etwas Eintöniges und verführen zu Wiederholungen und weitschweifigen Phantasiespielen. Obschon Grillparzer, Müllner u. s. w. dieselben im Drama angewendet haben, so ist man doch von deren Anwendung im Drama jetzt ziemlich abgekommen.

Jambisch ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡

Soll dich kein heilig Band umgeben,
O Jüngling, schränke selbst dich ein,
Man kann in wahrer Freiheit leben
Und doch nicht ungebunden sein. (Goethe.)

Die Verse von zwei, drei und vier Füßen werden meistens zu Liedern, kleinen lyrischen Gedichten, dann zu Romanzen und Balladen gebraucht. Ihre kurzen rhythmischen Reihen haben etwas Gesangmäßiges, etwas Musikalisches.

Kommt man zu den Versen von fünf Füßen, so verschwindet das Gesangmäßige; sie passen weniger dazu gesungen zu werden; es beginnt mehr der Vortrag durch die Rede, das gesprochene Wort. Während die erstern sich dazu eignen in

Musik gesetzt zu werden, ist das von fünffüßigen Versen an schon schwieriger.

Am wichtigsten von dieser Gattung ist der sogenannte fünffüßige Jambus, der bevorzugte Vers unserer Tragödie.

Es giebt im Menschenleben Augenblicke,
Wo man dem Weltgeist näher steht als sonst
Und eine Frage frei hat an das Schicksal.

Die Prosodiker des griechischen musikalischen Rhythmus haben sich gegen diese Versform vielfach aufgelehnt, haben selbst darüber gespöttelt und sie Hinkejamben genannt. Man sieht daraus, wie Vorurteile und festgewurzelter Irrtum alles klare Urteil trüben. Der fünffüßige Jambus, wie ihn unsere größten Dichter ausgebildet haben, ist der angemessenste für die Kunst des Vortrags. Kürzere Verse haben zu viel hörbaren Takt, längere lassen sich schwer auffassen. Und da das Wesen des deutschen Rhythmus jambisch ist, so entspricht demselben auch der fünffüßige Jambus. Verse in der Tragödie werden aber doch zum Vortragen und nicht zum Lesen gemacht. Überdies muß in solchen Fragen das Beispiel der großen Dichter maßgebend sein. Mit der Begabung für Dichtkunst ist auch die eigentümliche Begabung verbunden, die Sprache gut zu behandeln, sie weiter zu bilden. Ein feines und fruchtbares Sprachgefühl ist meistens mit dem Dichtertalent verknüpft. Unsere gelehrten Schriftsteller haben für die Ausbildung unserer Sprache wenig geleistet, wohl aber die Dichter, die sie auf ihre Höhe gebracht haben. Darum müssen auch in sprachlicher Beziehung unsere großen Dichter Autorität sein. Der fünffüßige Jambus ist im Deutschen der verwendbarste und am meisten angewendete Vers der Neuzeit. Für das Lied ist er nicht geeignet, wohl aber für gedankenvolle Lyrik, für das Epos, für dessen breite Schilderungen er geräumig genug ist, für das Drama, indem er in seinem anstürmenden Drange die Energie des Wollens ausprägt, welche die Seele der dramatischen Handlung ist. Er läßt sich strenger und freier, malerischer behandeln mit mehr Thesen, mit vielen Cäsuren, mit Hinüberziehen des Satzbaues aus einer Zeile

in die andere. So ist der Vers in „Don Carlos“. Auch für die großen italienischen Strophengebäude ist er der geeignete Träger.

Macht man nun Verse von sechs, sieben und acht Versfüßen, so tritt hier ein eigener Umstand ein. Diese Verse sind zu lang für das Ohr, sie müssen deshalb durch einen Ruhepunkt in zwei oder drei Teile geteilt werden. Dieser Ruhepunkt besteht darin, daß nach einem gewissen Versfuße ein Wort zu Ende sein muß, daß von diesem Versfuße an ein Wort nicht in den folgenden Versfuß übergehe. Als Beispiel diene zunächst das Versmaß des Nibelungenliedes:

Uns ist in alten Mären || wunders viel gesagt
Von Heleden lobebären || von großer Arebeit,
Von Freuden und Hochgezîten || von Weinen und von Klagen
Und kühner Recken Streiten || möget ihr nun hören sagen.

Wie die Striche andeuten, schließt immer mit der dritten Arsis ein Wort. Dieser Ruhepunkt teilt den Vers also in zwei Teile.

Einige Ähnlichkeit mit dem Nibelungenvers hat der Alexandriner. Es ist das eigentlich die Hauptversart der Franzosen, die ihn im Drama und längeren Epos fast ausschließlich brauchen. Er besteht bei den Franzosen aus zwölf Silben und hat jenen Ruhepunkt nach der sechsten Silbe, so daß dieser den Vers genau in zwei Hälften teilt. Er ist in Deutschland in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vielfach nachgeahmt worden, besonders von der Gottschedischen Schule.

In dieser Nachahmung besteht er aus sechs Jamben und wird so bezeichnet

◡ – | ◡ – | ◡ – || ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡

Nimmt man keine Jamben an, so besteht er aus sechs Trochäen mit einem Auftakt.

◡ | – ◡ | – ◡ | – || ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡. Den Ruhepunkt hat er nach der dritten Arsis.

Ich kannte keine Not | und wußte nichts von dir,
Grausamer, dieses Glück | beneidetest du mir;

Unfehlbar weil noch was | zu deiner Freude fehlte,
Wenn sich kein treues Herz | bei deinen Freveln quälte.
Durch Frevel gabst du mir | dich selber zum Gemahl,
Und unser Bündnis war | mein erster Schritt zur Qual.
(Elias Schlegel.)

Bei dem einfachen Lesen dieser Verse fühlt man, wie unangenehm dieses Anprallen an die Arsis ist und wie eintönig dasselbe wirkt. Im Nibelungenvers ist dieser Ruhepunkt nach einer Thesis und geht sanft aus; im Französischen, das ja keinen Rhythmus kennt, ist dieser Anprall auch nicht vorhanden. Der Alexandriner war lange Zeit in Mißkredit gekommen und wurde nur gelegentlich von Dichtern angewendet, welche Lustspiele in Versen schrieben. Neuerdings haben Freiligrath und Geibel den Vers beweglicher zu machen gesucht, indem sie neben dem Haupteinschnitt auch andere scharfe Verseinschnitte anbrachten oder Strophen bildeten, in denen die Alexandriner mit drei- oder vierfüßigen Jamben wechseln:

Und wieder ist es Herbst! Entblättert stehn die Bäume;
Dem dürren Laube gleich verwehen meine Träume.
Aus Norden braust es hohl!
Es ziehn die Kraniche nach wärm'rer Meere Borden;
Erschrocken fahr' ich auf! Ja, es ist Herbst geworden;
So war's auch Sommer wohl!
(Freiligrath.)

Statt des Alexandriners haben wir im Deutschen einen andern sechsfüßigen Vers, den man Trimeter nennt. Bei diesem ist der Ruhepunkt nicht so stark auffallend, nicht so regelmäßig; er liegt gewöhnlich nach dem zweiten Trochäus, männlich oder weiblich.

Da schwoll gedrängt || ein leichter Dampf aus ihm hervor,
Und fröhlich fuhr || ein Sternblitz aus dem Dampf heraus,
Sogleich ein andrer; || andre folgten heftig nach.
Pandora zeigt' || und nannte mir die Schwebenden,
Dort siehst du, sprach || sie, glänzet Liebesglück empor.
(Goethe.)

Dieser Trimeter hat bei uns nie sonderlichen Eingang gewinnen, namentlich nicht den fünffüßigen Jambus verdrängen können, was von manchen Seiten beabsichtigt ward.

Sehr wichtig ist dieser Ruhepunkt in dem Hexameter, ebenso im Pentameter, auf die wir noch später zurückkommen. Da diese Verse dem Griechischen nachgebildet, aber dem Deutschen durchaus unangemessen sind, mögen auch die desfallsigen Regeln hier übergangen werden.

In achtfüßigen Versen ist dieser Ruhepunkt nach dem vierten Trochäus, wenn der Rhythmus trochäisch ist.

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ || – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –

Mutig stand an Persiens Grenzen || Roms erprobtes Heer im Feld,
Cyrus saß in seinem Zelte, || der den Purpur trug, ein Held.
(Platen.)

Ist der Rhythmus jambisch, so ist der Ruhepunkt nach dem vierten Jambus

⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – || ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –

Oder jambisch bezeichnet

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Schon war gesunken in den Staub || der alten Sassaniden Thron,
Es plündert Mosleminenhand || das schätzereiche Ktesiphon.
Schon langt am Oxus Omar an || nach manchem durchgekämpften Tag,
Wo Chosrus Enkel Zerdegerd || auf Leichen eine Leiche lag.
(Platen.)

Sieben Füße, richtiger Arsen kommen auch in den Anapästen vor, die Platen mit Vorliebe baute. In diesen sind zwei Ruhepunkte, der erste nach der zweiten, der zweite nach der vierten Arsis.

⏑ | – ⏑ ⏑ | – || ⏑ | – ⏑ ⏑ | – || ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

Wenn streng der Poët, || voll feurigen Spotts, || der empor sich schraubenden Ohnmacht
Schwerfälligen Wahn, || der, platt wie er ist, || den begeisterten Schwärmer sogar noch
Will spielen, wie einst || in die Saiten Apolls || des Silens Maulesel hineingriff,
Wenn streng der Poët || ihn strafte, verdient || er den Dank und die Liebe der Mitwelt.
(Platen.)

Ob man diese Verse mit Recht Anapästen nennt ist sehr fraglich. Sie könnten auch daktylische heißen. Weder im Lied, noch in der Ballade, noch im Epos, noch im Drama sind diese Verse sonderlich zu brauchen. Dagegen eignen sie sich gut zu satirischen Gedichten.

Diese Ruhepunkte führen den Namen Incision, wörtlich Einschnitt. In neuester Zeit sind die Prosodiker nachlässig geworden und nennen diesen Ruhepunkt auch Cäsur. Allein Cäsur und Incision sind zwei ganz verschiedene Begriffe. Cäsur heißt ein Zerschneiden, Incision Einschneidung, Einschnitt. Cäsur zerschneidet ein Wort, Incision schneidet einen Vers ein. Beide haben auch ganz verschiedene Zwecke. Die Cäsur hindert die Einförmigkeit, befördert also den Wohlklang, die Incision giebt dem Vortrage und dem Ohre Ruhepunkte. Deshalb müssen beide Begriffe auch im Namen auseinander gehalten werden.

§ 47. Außer dem geregelten Rhythmus giebt es im Deutschen noch andere künstlerische Formen, welche im Verse angewandt werden und welche in dem griechischen Versbau nicht vorkommen.

Die erste ist der Stabreim oder die Alliteration. Sie besteht darin, daß in zwei auf einander folgenden Versen drei Wörter mit gleichen Buchstaben anfangen. Dieses strenge Gesetz wird nicht immer eingehalten und man begnügt sich, zwei oder drei sich nahestehende Wörter mit gleichem Konsonanten anfangen zu lassen. Zum Beispiele diene aus der alten sächsischen Evangelienharmonie (Heliand) eine Stelle.

Fader wet it eno,
helag fon himile.

(Der Vater weiß es allein,
Der heilige vom Himmel.)

Dieser Stabreim ist echt germanisch, aber schon seit länger als tausend Jahren aus der Dichtung verschwunden. Nur hie und da findet man einzelne Versuche ihn anzuwenden. Die Neigung zu demselben hat sich aber in zahlreichen Sprüchen,

Redensarten und Sprichwörtern erhalten. Wind und Wetter, Leib und Leben, Wohl und Wehe, Stumpf und Stiel, Stock und Stein, Schimpf und Schande, Haus und Hof, Kopf und Kragen, Wehr und Waffen, Luft und Licht, Kind und Kegel, wanken und weichen, Mann und Maus, wetten und wagen, Lust und Liebe u. s. w. Aus diesen Sprichwörtern ergiebt sich die Freude des Volkes an diesem Stabreime.

In neuester Zeit hat Wilhelm Jordan in seinem Nibelungeliede mit großem Glück den Stabreim wieder in Anwendung gebracht, z. B.

Die dräuende Rechte nordwärts reckend
Ruft sie murmelnd: Mantelträger,
Wehe dir, wehe dir, wenn es wahr ist!
Doch horch, was rauscht nun im Rhein wie Rede?
Aus dem Schatten des Steins schaut sie staunend
Nach der Mitte des Stromes, wo den kreisenden Strudel
Mit mildem Geflimmer der Mond bestrahlt.

Auch dieses sehr lange epische Gedicht ist nur nach Arsis und Thesis geschrieben.

Der Stabreim ist durch den eigentlichen Reim verdrängt worden. Reim ist der Gleichklang zweier Wörter — Haß, Faß, — heiter, Streiter —, deren je eines den Schluß eines Verses bildet.

Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben.

Der Reim kann einsilbig sein, dann heißt er männlich: Wachs, Lachs; fein, rein; Schwert, wert. Dieser Reim kann nur auf einer schweren Silbe, einer Arsis vorkommen.

Der Reim kann auch zweisilbig, trochäisch sein, dann heißt er weiblich: sterben, erben; Garten, warten; fristen, erlisten.

Auch dreisilbige Reime kommen zuweilen, wenn auch selten, vor. Sie sind daktylisch und heißen gleitende. Sterblichen, erblichen; hangenden, bangenden; webenden, lebenden.

Wer den Reim anwenden will, muß darauf sehen, daß er rein sei, d. h. daß ein wirklicher Gleichklang vorhanden sei.

Treten — röten, lieben — üben, hoch — loch, Saale — alle sind unreine Reime und müssen vermieden werden.

Die Dichtung hat in der Beziehung Fortschritte gemacht, daß man auf die Reinheit des Reimes mehr achtet, als früher, wo man darin nicht sehr sorgsam war.

Die Verfechter der griechischen Verskunst haben sich heftig gegen den Reim ausgesprochen; sie nannten ihn weibisch und weichlich. Und dafür hatten sie keinen andern Grund, als daß die Griechen ihn nicht kannten. So weit können Vorurteile führen. Der Reim wird in allen neueren Sprachen angewandt, selbst die Orientalen, Perser, Araber, Chinesen kennen den Reim, — und was fast alle Völker üben und lieben, wird verdammt — weil es die Griechen nicht kannten.

Verwandt mit dem Reime und der Alliteration ist die Assonanz, das Gleichklingen von Vokalen, ohne daß diese sich zum Reime erheben. Das Schallen im Walde, die Brunnen rauschen herunter u. s. w.

Die Assonanz ist im Spanischen und Portugiesischen gebräuchlich. Man hat im Deutschen versucht, die Assonanz statt des Reimes am Schlusse der Verse anzuwenden. Z. B. dichtet Tieck:

„O mein Sohn, wie gräßlich heulend
Klagt herauf vom Moor die Unke,
Hörst du wohl die Raben krächzen,
Die Gespenster in dem Strome."
Vater, laß die Sorge fahren,
Denn die Wolken ziehn hinunter,
Bald wird sie der Mond bezwingen,
Der zu scheinen schon begonnen,

Diese trochäischen Endungen mit dem Vokal „u" laufen nun durch ein langes Gedicht fort. Allein diese Assonanz ist wenig beachtet worden und hat niemals bei uns Anklang gefunden.

§ 48. Die einzelnen Verse werden entweder in fortlaufender Reihe an einander gefügt, namentlich im Drama die fünffüßigen Jamben, oder es wird eine bestimmte Anzahl derselben zu einer größeren Abteilung vereinigt. Eine solche Abteilung hieß früher Gesätz, jetzt nennt man sie eine Strophe.

Bei dem Bau dieser Strophen herrscht die größte Freiheit. Man kann zwei, drei bis zehn und zwölf Verse zu einer Strophe verbinden.

Dadurch entsteht die größte Mannigfaltigkeit.

Man setzt Strophen aus Versen von lauter gleichen Füßen zusammen, ebenso aus Versen mit ungleichen Füßen. Z. B.

Doch ist mir in der Kunst das Blüh'n
Des Frühlings aufgegangen,
Mit blauem Himmel, frischem Grün,
Gesang und Blumenprangen. (A. Grün.)

Das ist eine Strophe, wo der erste und dritte Vers vier Jamben, — d. h. Trochäen mit Auftakt — haben, der zweite und vierte deren drei.

⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –
⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

In den folgenden Strophen haben umgekehrt der erste und dritte Vers drei Trochäen, der zweite und vierte vier.

Schön ist's, wenn zwei Sterne
Nah sich steh'n am Firmament,
Schön, wenn zweier Rosen
Blüte in einander brennt. (J. Kerner.)

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ |
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –

Eine große Mannigfaltigkeit bringt man ferner durch den Wechsel des Reimes hervor.

Man kann zwei auf einander folgende Reime bringen; man kann so wechseln, daß der erste und dritte, dann der zweite und vierte Vers den gleichen Reim haben. Man kann größere Strophen bauen, wo drei oder vier Reime wiederkehren, man kann mit männlichen und weiblichen Reimen wechseln. Es würde zu weit führen, all das anmutige Spiel anzugeben, welches durch den Wechsel von Versen und Reimen ermöglicht wird. Doch mögen einige Strophenarten angegeben werden, welche bestimmte Namen führen und nach bestimmten Gesetzen gebaut werden müssen und deren Kenntnis notwendig ist. Sie sind meistens fremden Ursprungs; doch kann man solche Formen wohl annehmen, wenn dabei die rhythmischen Gesetze der Sprache nicht verletzt werden. Übrigens ist auch der Gebrauch

dieser Formen nicht so bedeutend; vielmehr überwiegen im Bau von Strophen die heimischen.

Das **Ritornell** ist die Form eines italienischen Volksliedes. (Zu vergleichen mit den Schnaderhüpfeln.) Es besteht aus drei Versen, von denen immer der erste und dritte sich reimen, während der zweite durch Assonanz anklingt.

Laßt Lautenspiel und Becherklang nicht rasten,
So lang es Zeit ist zu der Jugend Festen.
Ist Fasching aus, so folgen dann die Fasten.
(Rückert.)

Gewöhnlich soll der erste Vers kürzer sein. Auch wird die Assonanz im zweiten Verse nicht beachtet.

Zweig der Pomeranze,
Wie fängst du's an, den Silberglanz der Blüten
Zu einen mit der Früchte goldnem Glanze?
(Rückert.)

Das **Triolett** ist eine französische Form, in der sich ein Vers in gewisser Ordnung drei Mal wiederholt:

Am Wasserfall
Da ist mein liebster Aufenthalt
Im ganzen großen schönen Wald,
Am Wasserfall,
Wo's Klagelied der Nachtigall
Durch Bach- und Laubgeflüster schallt,
Da ist mein liebster Aufenthalt,
Am Wasserfall. (Smets.)

Wer einmal sich nicht freuen mag,
Dem fruchten nicht Ermunterungen;
Es flieht der Freude Huldigungen,
Wer einmal sich nicht freuen mag.
Und wird ihm auch den ganzen Tag
„Freut euch des Lebens" vorgesungen,
Wer einmal sich nicht freuen mag,
Dem fruchten nicht Ermunterungen.
(Raßmann.)

Ähnlich ist das **Rondeau**, wo auch die dreimalige Wiederholung derselben Zeile vorkommt. Auch diese Art ist

französisch. Sie ist ein anmutiges Spiel mit der Form. Weitere Bedeutung hat sie nicht.

Die Glosse, auch Decime genannt. Eine Strophe von vier Versen wird derart in ein längeres Gedicht verwebt, daß am Schlusse einer jeden Strophe ein Vers der ersten erscheint.

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken steh'n zu fern.
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will verschönen. (Tieck.)

Worte sind nur dumpfe Zeichen,
Die Gemüter zu entziffern,
Und mit Zügen, Linien, Ziffern
Läßt sie Wissenschaft erreichen.
Doch aus den äther'schen Reichen
Läßt ein Bild des ew'gen Schönen
Nieder zu der Erde Söhnen
Nur in Bild und Ton sich schicken.
Liebe spricht in hellen Blicken,
Liebe denkt in süßen Tönen.

Liebe stammt vom Himmel oben,
Und so lehrte sie der Meister,
Welchen seine hohen Geister
In derselben Sprache loben.
Denn beseelt sind jene Globen,
Strahlend redet Stern mit Stern
Und vernimmt den andern gern,
Wenn die Sphären rein erklingen.
Ihre Wonn' ist Schau'n und Singen,
Denn Gedanken steh'n zu fern.

Stumme Zungen, taube Ohren,
Die des Wohllauts Zauber flieh'n,
Wachen auf zu Harmonie'n,
Wenn sie Liebe neu geboren.
Memnons Säule, von Auroren
Angeschienen leis und fern,
Haucht so aus dem starren Kern
Ihre Sehnsucht aus in Liedern,
Und der Mutter Gruß erwiedern
Nur in Tönen mag sie gern.

Musik ist die Kunst der Liebe
In der tiefsten Seel' empfangen,
Aus entflammendem Verlangen
Mit der Demut heil'gem Triebe.
Daß die Liebe selbst sie liebe,
Zorn und Haß sich ihr versöhnen,
Mag sie nicht in raschen Tönen
Bloß um Lust und Jugend scherzen;
Sie kann Trauer, Tod und Schmerzen,
Alles was sie will verschönen.
(A. W. v. Schlegel.)

Auch die Glosse ist ein anmutiges Spiel mit der Form. Decime heißt sie auch, weil eigentlich ihre Strophen zehn Verse haben sollen. Doch wird dies Gesetz nicht immer festgehalten. Der Ursprung der Glosse ist in der spanischen und portugiesischen Verskunst zu suchen.

Die Canzone ist eine alte italienische Form der Dichtung, die im Laufe der Zeiten viele Abänderungen erlitten hat. Die Canzone besteht meistens aus vier bis zwölf gleichartigen Strophen und diese aus elf, dreizehn oder sechzehn jambischen Verszeilen, meist Fünffüßler, die von Dreifüßlern unterbrochen werden. Die Verszahl und Reimverschlingung ist freigegeben; doch zerfällt jede Strophe in zwei Hälften, von denen die zweite durch den sie eröffnenden Endreim der ersten mit dieser verbunden ist; doch muß die zweite Hälfte der ersten genau nachgebildet sein. Die Canzone ist als die biegsamste und gefälligste Form der südlichen Reimgebäude bezeichnet worden. Doch wenn sie auch schön gegliedert ist und durch die beiden Endverse einen harmonischen Abschluß findet, so gewinnt sie doch leicht etwas Schleppendes durch die sich suchenden und fliehenden Reime, von denen z. B. der Reim der ersten Verszeile erst in der fünften wiederkehrt. Sie eignet sich indes für weit ausgesponnene, eine reiche Bilderfülle in sich aufnehmende Gedankendichtung:

Sie neigt sich marmorbleich auf der Lagune
Wie eine große welke Wasserrose;
San Marco und der Campanile steigen
Als Staubgefäße aus dem Kelche lose.

Wie eine ernste halbverwischte Rune
Steht sie im Buch der Welt, im Völkerreigen
Und wenn die Menschen schweigen,
Hier haben alle Quaderwürfel Zungen,
Was sie von längstvergang'ner Pracht berichten,
Verschlingt sich zu Gedichten,
Und wenn auch sie verwittert und zersplittert,
Die schwanken Schatten, die am Lido schweifen,
Sie werden stöhnend in die Saiten greifen.
(Max Waldau.)

Ähnlich verhält es sich mit den Gedichten, die Cancion oder Madrigal genannt werden. Obschon dieselben anfangs eine bestimmte Form gehabt haben, ist dieselbe doch nicht mehr festgehalten worden. Man versteht darunter ein kleines lyrisches Gedicht, meistens von Liebe handelnd. Es ist überflüssig, eine bestimmte Form für diese Gedichte noch aufstellen zu wollen. Wichtiger ist das

Sonett, eine ursprünglich italienische Form, die sich aber im Deutschen ziemlich eingebürgert hat. Das Sonett besteht aus vierzehn, meistens jambischen Versen. Diese zerfallen in zwei Hauptteile. Der erste umfaßt zwei vierzeilige Strophen, die unter sich durch den Reim derart verbunden sind, daß der erste, vierte, fünfte und achte Vers gleichen Reim haben, ebenso wie der zweite, dritte, sechste und siebente. Der zweite Hauptteil umfaßt sechs Verse, von denen je zwei immer in willkürlicher Stellung sich reimen.

Wer wußte je das Leben recht zu fassen?
Wer hat die Hälfte nicht davon verloren
Im Traum, im Fieber, im Gespräch mit Thoren,
In Liebesqual, in leerem Zeitverprassen?

Ja der sogar, der ruhig und gelassen,
Mit dem Bewußtsein was er soll geboren
Frühzeitig einen Lebensgang erkoren
Muß vor des Lebens Widerspruch erblassen.

Denn jeder hofft doch, daß das Glück ihm lache;
Allein das Glück, wenn's wirklich kommt, ertragen
Ist keines Menschen, wäre Gottes Sache.

Auch kommt es nie; wir wünschen bloß und wagen;
Dem Schläfer fällt es nimmermehr vom Dache,
Und auch der Läufer wird es nie erjagen. (Platen.)

Das Sonett ist eine vorzügliche Form für Gedankenlyrik. In den beiden ersten Strophen darf Gefühl und Schilderung sich melodisch ausbreiten; in den zwei letzten Dreizeilern kehrt Gefühl und Gedanke zu einem harmonisch ausklingenden Abschluß zurück. Die Form muß aber in ihrer Reinheit gewahrt bleiben. Wenn auch die beiden ersten Strophen zusammengehören, so dürfen sie doch nicht durch Herüberziehung der Sätze vermengt werden. Ein, wenn auch nicht endgültiger Abschluß des Gedankens nach der vierten Zeile ist wünschenswert. Noch weniger ist es erlaubt, die große Abteilung nach der achten Zeile unbeachtet zu lassen; hier ist im Gegenteil ein scharfer Einschnitt notwendig, durch den der Aufbau des Sonetts sich erst künstlerisch gliedert.

Die Sestine gehört wieder zu den anmutigen Spielen der Form. Dasselbe besteht hier in dem Spiel mit wiederkehrenden Endwörtern. Das ganze Gedicht besteht aus sechs Strophen von je sechs Versen, in denen sechs Reime immer wiederkehren, so daß der erste Vers jeder folgenden Strophe das Endwort des letzten Verses der vorhergehenden aufnimmt. Den Schluß des Ganzen macht eine dreizeilige Strophe, welche alle sechs Endwörter wiederbringt.

Die Stanze oder Octave besteht aus acht fünffüßigen jambischen (auch trochäischen) Versen, von denen sich der erste, dritte und fünfte, sowie der zweite, vierte und sechste reimen. Man wechselt dabei gewöhnlich zwischen weiblichen und männlichen Reimen. Der siebente und achte Vers reimen sich wieder, doch nur weiblich.

Diese Versform ist italienisch und oft zu großen epischen Gedichten benutzt. So ist sie auch im Deutschen angewendet worden; doch größere Dichtungen werden durch den streng geregelten, prächtigen Gang dieser Strophe etwas eintönig. Die Stanze eignet sich indes nicht zu kleinen, leichten Gedichten, wohl aber zu Prologen, Widmungsversen, schwunghaften Anreden.

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt;
Versuch' ich wohl euch dies Mal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu, nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel an mich steigt!
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

(Goethe.)

Eine freiere Form der Stanze hat Wieland in seinem „Oberon“ und Schiller in seiner Übersetzung der beiden ersten Gesänge der „Aeneide“ zur Anwendung gebracht. Die Oberonsstrophe besteht ebenfalls aus acht jambischen Zeilen; aber die Zahl der Versfüße schwankt beliebig zwischen vier, fünf und sechs; die Reime können einmal oder zweimal wiederkehren und dabei ist ihre Verschlingung eine willkürliche. Die strengen ottave rime können auch in derselben vorkommen. Wieland setzt öfters statt der Jamben Anapäste, was Schiller vermeidet.

Die Terzine ist gleichfalls eine italienische Form, zu größeren Gedichten, ja zu großen Epopöen geeignet. Sie besteht aus Strophen von drei Versen. Von diesen reimt sich immer die erste und dritte. Die zweite Strophe nimmt dann immer den Schluß des zweiten Verses der vorhergehenden Strophe als Reim auf, und so setzt sich das Reimspiel durch das ganze Gedicht fort.

Ein Mann in Bettlertracht zog thalhernieder
Vom Grat des Schwarzwalds, traurig und alleine,
Auf einen Stab gestützt die hohen Glieder.

Die Tannen glühten rings in rotem Scheine,
Eichhörnchen rauschten kletternd in den Zweigen,
Und kluge Schlänglein zuckten im Gesteine.

Der bleiche Mann glitt oft im Niedersteigen,
Sein irres Aug' schwamm in des Äthers Bläue,
Wo Adler hielten einen stillen Reigen.

Und aus dem Laubgebüsche trat das treue
Harmlose Reh und blickte nach dem blassen,
Als ob sich's seiner düstern Schönheit freue. U. s. w.

(A. Meißner.)

Das Ghasel ist eine persische Form lyrischer Gedichte. Auch in ihnen findet ein anmutiges Reimspiel statt. Das Ghasel besteht aus zweizeiligen Strophen. In der ersten reimen sich die beiden Verse, in den folgenden bringt immer der zweite Vers denselben Reim. Das Spiel mit den Reimen ist sehr mannigfaltig. Es geht z. B. ein Reim durch das Gedicht:

Farbenstäubchen auf der Schwinge
Sommerlicher Schmetterlinge,

Flüchtig sind sie, sind vergänglich,
Wie die Gaben, die ich bringe,

Wie die Kränze, die ich flechte,
Wie die Lieder, die ich singe.

Schnell vorüber schweben alle;
Ihre Dauer ist geringe,

Wie ein Schaum auf schwanker Welle,
Wie ein Hauch auf blanker Klinge;

Nicht Unsterblichkeit verlang' ich,
Sterben ist das Los der Dinge.

Meine Töne sind zerbrechlich,
Wie das Glas, an das ich klinge. (Platen.)

Auch wiederholt sich dasselbe Wort.

Ungezähmt, so wie ich war,
Hab' ich einen Herrn gefunden,
Und gezähmt nach manchem Jahr,
Eine Herrin auch gefunden.
Da sie Prüfung nicht gespart,
Haben sie mich treu gefunden,
Und mit Sorgfalt mich bewahrt
Als den Schatz, den sie gefunden.
Niemand diente zweien Herrn,
Der dabei sein Glück gefunden.
Herr und Herrin seh'n es gern,
Daß sie beide mich gefunden,
Und mir leuchtet Glück und Stern,
Da ich beide sie gefunden. (Goethe.)

Ebenso wiederholen sich mehrere Worte gleichsam als Reim.

Menschenkind, dicht am Thor harre du noch aus,
  Hier im Sturm, schwankes Rohr, harre du noch aus.
Neuer Welt Sucher, zeuch hin im Ozean,
  Ob es blitzt, ob es fror, harre du noch aus.
Junger Wein, bleib' im Faß, immer reife noch,
  Bis es dir klar vergor harre du noch aus.
Zwiebel du, träumst so schwer tief im dunkeln Grund,
  Du, dereinst Lilienflor, harre du noch aus.
Schmetterling im Gespinst, Chrysalide bald,
  Schwebst dereinst frei empor, harre du noch aus.
Tropfen Tau, Nebelsohn, sollst in Farben glüh'n,
  Sonne taucht bald hervor, harre du noch aus!
Flamme du, zucke fort nächtlich an dem Docht,
  Den der Herr dir erkor, harre du noch aus!
Saite du, bebende, lebe länger noch,
  Dein Ton hört ein Ohr, harre du noch aus.
Seele du flehende heiß um reine Rast,
  Töne rein mit im Chor, harre du noch aus!
(Schimper.)

Man beachte, wie hier auch innerhalb der Verse der Reim „or“ immer wiederkehrt. Ebenso beachte man die scharfe Incision nach der zweiten und vierten Arsis, um zu sehen, wie kunstreich dieses Gedicht gebaut ist.

Diese Gedichte mögen genügen, um das künstliche Spiel der Ghaselen zu erläutern.

Die antiken Strophen wurden bisher in Nachdichtungen der klassischen Muster meistens mit der pedantisierenden Metrik gedichtet, über deren Gewaltsamkeit in Worthäufungen und Wortfügungen wir uns am Schluß unserer Schrift noch näher aussprechen werden. Indes ist eine Kenntnis der gebräuchlichsten antiken Strophen wohl deshalb unerläßlich, weil bedeutende Dichter des vorigen und jetzigen Jahrhunderts sie benutzt haben. Wir führen drei der gebräuchlichsten an, ohne auf die von Platen und Klopstock neugebildeten metrischen Weisen näher einzugehen:

Alcäische Strophe.

‿ – ‿ – ‿ ‖ – ‿ ‿ – ‿ ‿
‿ – ‿ – ‿ ‖ – ‿ ‿ – ‿ ‿
‿ – ‿ – ‿ – ‿ – ‿
– ‿ ‿ – ‿ ‿ – ‿ – ‿

Sapphische Strophe.

– ‿ – ‿ – ‖ ‿ ‿ – ‿ – ‿
– ‿ – ‿ – ‖ ‿ ‿ – ‿ – ‿
– ‿ – ‿ – ‖ ‿ ‿ – ‿ – ‿
– ‿ ‿ – ‿

Asklepiadeische Strophe.

– ‿ – ‿ ‿ – – ‿ ‿ – ‿ –
– ‿ – ‿ ‿ – – ‿ ‿ – ‿ –
– ‿ – ‿ ‿ – – ‿ ‿ – ‿ ‿
– ‿ – ‿ ‿ – ‿ –

Die Grundlage des letzten Verses findet sich in den verschiedensten strophischen Varianten. Die den antiken Mustern nachkünstelnde Metrik hat in diesen Strophen viel Unerquickliches, Schwerfälliges, Geschraubtes zu Tage gefördert. Neuerdings hat man indes erkannt, daß das Versgerüst dieser Strophen auch den Aufbau eines Gedichts mit deutscher accentuierender Metrik verträgt und daß dann diese Verse einen gefälligen melodischen Gang gewinnen, der noch gefälliger wird, wenn die Harmonie des Schlußreims hinzukommt. Dadurch wird alles Schwerfällige beseitigt, der Vers geklärt und gelichtet.

Alcäische Strophe.

Und sinken Völker in des Verderbens Schlund,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers Grund,
So oft ihn auch im Strafgerichte
Schmettert in Scherben die Weltgeschichte. (Gottschall.)

Sapphische Strophe.

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt von verschwieg'nem Walde,
Wo das Schilf am Teich, wenn der Abend düstert,
Träumerisch flüstert. (Gottschall.)

Wenn wir bisher nur Bildungen von Strophen nach fremden Mustern erwähnt haben, so fragt man billig nach deutschen Formen. Die deutsche Verskunst war einst sehr reich an Strophenbildungen und diese wurden zur Zeit der Meistersinger in strenge Gesetze gebracht. Die einzelnen Strophenbildungen führten den Namen Weise, z. B. Blumenweise, Wetterweise u. s. w. Die Kenntnis dieser Bildungen und Gesetze ist uns aus den Augen gerückt. Es giebt nun auch jetzt viele Bildungen von Strophen, welche deutsch sind; ja es steht jedem Dichter frei, sich Strophen nach seinem Geschmack zu bilden. Allein alle diese Bildungen führen keinen Namen. Die benannten, welche so feste Gesetze aufstellen, sind eben ausländisch. Von deutschen Strophenformen ist fast nichts übrig geblieben als diejenigen des Liedes.

§ 49. Es ist mehrfach von dem Worte Takt die Rede gewesen und den mancherlei Schattierungen der Bedeutung desselben. Es giebt noch eine, die hier besprochen werden muß. Unter Takt versteht man auch in der Musik die Bewegung eines Tonstücks. Demnach giebt es raschen, mäßigen, langsamen Takt. Je rascher ein Takt ist, desto mehr wird das rhythmische Gefühl der Hörer angeregt, das dann auch Taktgefühl genannt wird. Es giebt dann Musikstücke, in denen die Anregung des Taktgefühls die Hauptabsicht ist: das sind Märsche und Tänze. In solchen Musikstücken treten die andern Elemente der Musik, Harmonie und Melodie, zurück. Ja man kann auf bloßen Lärminstrumenten, wie die Trommel, einen sehr lebhaften Rhythmus, d. i. Takt hervorbringen, wo von Melodie und Harmonie gar nicht die Rede ist.

Die Tonsetzer suchen daher sehr oft den zu lebhaften rhythmischen Gang eines Musikstücks zu vermeiden, um nicht das Taktgefühl ungebührlich zu erregen. Das geschieht teils in Musikstücken von langsamem Tempo (Largo, Adagio u. s. w.), teils durch breitere Rhythmen. Es würde zu weit führen, sollte das ausführlicher hier behandelt werden; es kann nur so weit davon die Rede sein, als sich das Gesagte auch auf den Vers bezieht. Wenn der Vers das Bedürfnis des Ohres

nach Rhythmus befriedigen soll, so kann er darin zu weit gehen, wenn er das Taktgefühl zu lebhaft anregt. Dies geschieht namentlich durch Verse, welche sich nur in Daktylen bewegen. Eine fortgesetzte Reihe von Daktylen hat etwas Tanzmäßiges. Als Beispiel diene die oben erwähnte, Anapästen genannte Versbewegung:

Ein gewaltiges Lied von der mächtigen Frau, die erst als zarteste Jungfrau
Dasteht und verschämt, voll schüchterner Huld dem erhabenen Helden die Hand reicht,
Bis dann sie zuletzt durch's Leben gestählt, durch glühende Rache gehärtet,
Graunvoll austritt, in den Händen ein Schwert und das Haupt des enthaupteten Bruders.

Wenn man diese Verse spricht, wird man das Taktgefühl ungebührlich erregt finden; sie klingen, als wollten sie den Galopp nachahmen.

Allein auch der Vers muß sich hüten, statt Befriedigung des rhythmischen Gefühls ein förmliches Taktgefühl durch tanzmäßige Rhythmen zu erregen.

Gewiß hat die Versbewegung Einfluß auf den Ausdruck der Gedanken, allein die Regeln dafür sind noch nicht gefunden.

§ 50. Auch die sogenannte licentia poëtica muß hier noch besprochen werden. Man versteht darunter die dichterische Freiheit, der es gestattet ist, hie und da von dem gewöhnlichen Sprachgebrauch abzuweichen.

Zunächst gehört dahin der Gebrauch von veralteten Formen einzelner Wörter, z. B. dräuen, fleucht, geußt für drohen, flieht, gießt. Der Gebrauch solcher alten Formen ist durchweg gestattet.

Eine zweite Freiheit ist die Elision, d. h. das Wegwerfen des Vokals einzelner Silben, z. B. Was giebt's, konnt' entschlüpfen, liebt' Entzücken. Man kann diese Freiheit dem Dichter um so weniger versagen, da die gewöhnliche Sprache selbst diese Elisionen macht. Und doch muß diese Freiheit so selten wie möglich angewandt werden. Namentlich das Weglassen des schlecht betonten „e" am Schlusse der Wörter

macht immer die Form zweifelhaft. Das Imperfekt „er liebt' dich“ klingt genau wie das Präsens „er liebt dich“ und beide sind nicht von einander zu unterscheiden. In vielen Fällen entsteht daher Unklarheit. Diese Elisionen zu viel anzuwenden verrät Geschmacklosigkeit. Wenn der Vers sich nicht gut gestalten will, so wende man die Worte so lange, bis er sich gestaltet. Ohne Mühe geht es eben nicht.

Die Umstellung der Wörter mit Aufgeben der vorgeschriebenen grammatischen Wortfolge gehört auch zur licentia poëtica. Doch darf diese nicht mehr gebraucht werden, als in der Prosa allenfalls auch erlaubt ist. Überhaupt muß man sich hüten, in dem Seltsamen, Ungewohnten, Gewaltsamen der Form die Poësie zu suchen. Diese liegt im Gedanken, der mit entsprechenden Worten ausgedrückt ist.

§ 51. Es ist zur Bildung von antiken Versmaßen in diesem Schriftchen keine Anleitung gegeben worden, obschon die meisten über Prosodie und Verskunst handelnden Bücher gerade hierfür die genauesten Regeln bringen. Allein wenn hier nachgewiesen wurde, daß die antike musikalische Rhythmik mit der deutschen sprachlichen Rhythmik sich nicht vereinigen läßt, so folgt daraus der einfache Schluß: *Man soll keine Verse nach antiker Prosodie machen.*

Die Gründe für dieses Gebot seien am Schluß noch einmal wiederholt und zusammengestellt.

Die deutsche Sprache hat nur *einen Rhythmus*, den sprachlichen.

Die antiken Sprachen haben einen *doppelten Rhythmus*, einen sprachlichen und einen musikalischen, einen Rhythmus der Prosa und einen des Verses.

Jedes deutsche Wort hat seinen bestimmten Rhythmus oder rhythmischen Wert.

Mehrsilbige Wörter haben einen bestimmten Hauptton, der niemals wechselt. Einsilbige Wörter sind schwer oder leicht. Wenn sie durch Stellung zwischen schweren und leichten Silben gedrückt oder gehoben werden, so geschieht

das in Prosa, wo man es nur nicht beachtet, eben so gut wie im Verse.

Die Wörter in den antiken Sprachen haben an sich auch einen bestimmten Rhythmus, allein derselbe ist nicht so feststehend wie im Deutschen.

Mehrsilbige Wörter verändern ihren Hauptton in den Beugformen (āmo, amāmus, dōceo, docēmus). Dieser Hauptton kommt sogar auf Formsilben, was im Deutschen nie möglich ist.

Ein deutsches Wort kann demnach im Verse keinen andern Rhythmus haben, als in der Prosa.

Die Wörter der antiken Sprachen haben dagegen oft im Verse einen andern Rhythmus als in der Prosa.

Jeder antike Vers giebt davon Beispiele. Virgil sagt in seiner Äneis:

Infandum regina jubes renovare dolorem.

Diese Wörter haben nach sprachlichem Rhythmus folgende Betonung:

◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡.

Im musikalischen, im Versrhythmus, dagegen folgende:

— — | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡

Der sprachliche Rhythmus in der Prosa ist also mit dem musikalischen Rhythmus im Verse nicht zu vereinigen.

Das kann im Deutschen nicht vorkommen; hier muß der Rhythmus des Verses mit dem Rhythmus der Prosa übereinstimmen.

Wenn im Deutschen schwankende und leichte Silben gehoben werden, so geschieht das durch die umstehenden Silben, also durch die Wirkung von Tönen, die sich dem Gehöre geltend machen.

In den antiken Sprachen werden schwankende und leichte Silben durch die Position gehoben, also durch Konsonanten, welche sich dem Gehöre nicht so geltend machen.

Obschon nun die Position wirklich einige Wirkung auf den rhythmischen Wert der Silben ausübt, so ist doch die Wirkung, die ihr in den antiken Sprachen eingeräumt wird, größtenteils eine erkünstelte.

In dem oben angeführten Virgilschen Verse ist die Silbe „bes“ in „jubes“ eine ganz kurze (leichte) Formsilbe. Sie wird aber lang (schwer), weil ihr im folgenden Worte ein Konsonant folgt. Das ist nun und nimmermehr eine organische Entwicklung des Rhythmus, sondern eine künstliche Regel.

§ 52. Die antiken Sprachen rechnen ihre Silben nach Kürze und Länge, und zwei kurze Silben sind gleich einer langen. Demnach ist ein Daktylus – ⏑ ⏑ gleich einem Spondeus – –. Dieses Gesetz ist in der deutschen Sprache durchaus nicht anzuerkennen. Ein Daktylus hat drei Silben, also drei Töne, ein Spondeus hat deren zwei. Zwei kann *musikalisch* so viel rhythmischen Wert haben wie drei ♩ ♪ ♪ = ♩ ♩, aber nicht *sprachlich*.

Daß demnach der eine Versfuß den andern vertreten, daß er statt seiner gesetzt werden könne, ist im Deutschen nicht möglich. Allerdings kann im Deutschen ein Daktylus – ⏑ ⏑ statt eines Trochäus – ⏑ gesetzt werden, allein nur dann, wenn die Arsen nicht verändert sind. Man giebt dann den strengen Versfuß auf und begnügt sich mit der Bedeutung der Arsis.

Die gesamten Regeln der antiken Prosodie haben etwas Erkünsteltes. So verbindet dieselbe zwei zweisilbige Versfüße ⏑ – ⏑ – zu einem und nennt das eine Dipodie, einen Doppelfuß. Sie rechnet dann einen ganzen Vers nach solchen Doppelfüßen und nennt einen Vers von sechs Jamben einen Trimeter, d. i. einen Dreimesser.

Für die deutsche Verskunst sind diese Doppelfüße ganz ohne Bedeutung.

§ 53. Es ist oben gezeigt worden, daß der Vers zwar befriedigenden Rhythmus, aber nicht zu viel Takt haben müsse. Auch in Bezug auf diesen Grundsatz stimmt die antike Metrik*) nicht mit der deutschen überein.

---

*) Metrik ist die Lehre von den Versmaßen, Prosodie die Lehre von den Silbenmaßen.

Einer der Hauptverse der antiken Metrik ist der Hexameter. Dieser Vers hat im Deutschen offenbar zu viel Takt. Da der Hexameter bei den Griechen selbst als Tanzschritt bezeichnet wird, so darf dies nicht Wunder nehmen. Eben so hat der Pentameter zu viel Takt, was sich auch vom Trimeter sagen läßt. Man höre darüber ein klassisches Zeugnis. „Nach dem Takte des Gesanges, den Demodokos vor den Phäaken in Hexametern anstimmte, ward ein nachahmender Reigen getanzt, wozu die Umstehenden den Takt schnippten oder klatschten; nach dem Takte der tyrtäischen Kriegslieder, wo Hexameter und Pentameter wechselten, gingen die Lacedämonier in gemessenem Schritte gegen den Feind.“ Allein wir wollen nach unsern Versen weder tanzen noch marschieren. Wenn nun die antiken Verse zur Begleitung von Tänzen und Märschen dienten, so beweist das doch auffällig den Charakter des musikalischen Rhythmus, den wir nun einmal nicht kennen.

§ 54. Trotz dieser entschiedenen, unversöhnlichen Widersprüche hat man Jahrzehnte versucht, deutsche Verse nach antiker Prosodie und Metrik zu machen.

Man muß ausdrücklich sagen: es ist versucht worden; denn in den meisten dieser Verse lassen sich absichtliche oder nachlässige Verletzungen des Rhythmus der deutschen Sprache sowohl als auch der griechischen Metrik nachweisen. Es wird nützlich sein, über diese Verletzungen einige Nachweise zu geben.

Das größte Hindernis antike Verse nachzubilden liegt darin, daß die deutsche Sprache keine Spondeen hat. Man hat das wohl erkannt und hat es thöricht genug als einen Mangel, einen Fehler der Sprache beklagt. Allein man suchte sich zu helfen. Zunächst dadurch, daß man dem deutschen Rhythmus geradezu Gewalt anthat. Man suchte Spondeen in zusammengesetzten Wörtern, z. B. Rathaus, eiskalt. Allerdings kommen hier zwei ursprünglich lange, d. i. schwere Silben zusammen, allein da, wie oben (§ 36) nachgewiesen, immer eines der zusammengesetzten Wörter den übertönenden Hauptton erhält, entstanden doch keine reinen Spondeen, sondern Trochäen oder Jamben. Man hörte das sehr gut; allein man suchte sich zu helfen, indem man die

schwächere Silbe in die Arsis brachte und ihr durch diese Stellung aufzuhelfen meinte. Am meisten geschah das im Baue von Hexametern. Dieser Vers besteht aus sechs Daktylen, statt deren nach dem griechischen Gesetze, daß zwei kurze Silben gleich einer langen sind, immer Spondeen stehen können. Diese Spondeen machen den Vers im Griechischen gerade schön, indem sie den zu stark klappernden Takt von lauter Daktylen mäßigen. Man machte nun Spondeen wie folgt:

Wissend wie | sehr Frei | heit || jeglichem | Dichter be | hagt.
Bleiben der | Stolz Deutsch | lands, bleiben u. s. w.
Öffnet so | gleich Rüst | kammern.

Man hört doch gleich heraus, daß das gegen den deutschen Rhythmus ist. Obige Wörter haben den Hauptton auf der ersten Silbe, also Freiheit, Deutschland, Rüstkammern. Diese Verse legen den Hauptton auf die zweite Silbe und verlangen, daß man spreche: Freiheit, Deutschland, Rüstkammern. Das heißt aber dem deutschen Rhythmus geradezu ins Gesicht schlagen.

Doch selbst bei Zusammensetzungen mit Vorsilben und Nachsilben verfuhr man so gewaltsam.

Wo in des | Meers Ab | gründen sie | saß.
Weh mir | armen, o | mir un | glücklichen!
Und sie be | gann weh | klagend.
Nun, da ich | nie heim | kehre.

Man sieht, das ist eine förmliche Umdrehung des Rhythmus. Die schwere, mit dem Hauptton versehene Silbe wird in die Thesis, die leichtere in die Arsis gesetzt.

Nicht viel besser sind die Spondeen, die dem Hauptton so weit sein Recht lassen, daß sie ihn in die Arsis stellen und die leichtere Silbe in die Thesis, sie als lang, d. i. schwer behandelnd.

Kunstwerk | fehlte daran,
Gastrechts, | schöne Bewirtung,
Zwietracht | tobte
Brachfeld | lecken.

Diese an sich schweren Silben zwischen zwei anderen schweren verlieren an rhythmischem Werte, und wir hören hier immer nur Trochäen, aber keine Spondeen.

Man brachte nun auch Spondeen hervor, indem man einsilbige schwere Wörter auf einander stoßen ließ, was gar nicht leicht ist, da die Sprache immer die leichten Artikel und Pronomina zwischen die Wörter wirft. Z. B.

Jüngling' im | Tanz auch | drehten
Ge | drängt war der | Schild selbst | oben
Als nun | jedes Ge | rät voll | war

Man sieht, hier entstehen durch die Stellung wieder Trochäen, oder die schweren Silben prallen derart auf einander, daß sie dem Sprachgefühle weh thun.

Dieser Mangel an Spondeen brachte denn viele Prosodiker zu dem verzweifelten Entschluß, im Deutschen statt Spondeen auch Trochäen gelten zu lassen. Sie bedachten nicht, daß sie damit den musikalischen Rhythmus des Hexameters geradezu zerstörten. Denn da zwei kurze Silben gleich einer langen sind, so sind Spondeus und Daktylus gerader Takt. – – gleich – ⏑ ⏑ ist ♩ ♩ gleich ♩ ♪ ♪. Ein Trochäus aber – ⏑ ist nur gleich ♩ ♪, beim Trochäus also fehlt ein musikalisches Achtel. Wer Hexameter aus den alten Sprachen gelernt und sein Ohr an griechischen und lateinischen geübt hat, dem sind Trochäen im Hexameter geradezu ein Greuel, weil sie das musikalische Ebenmaß durchaus zerstören.

Konnte man indessen Trochäen statt der Spondeen brauchen, so ging es schon leichter. Man kümmerte sich dann auch nicht

sehr um den rhythmischen Wert namentlich einsilbiger Wörter; man setzte sie in die Arsis und verlangte, sie sollten als schwer oder arsisch gelten; man setzte sie in die Thesis und hielt sie dann für thetisch.

Tausende von Versen lassen sich bringen, wo nur die Willkür des Dichters bestimmt: die Silben sollen arsisch oder thetisch sein. Namentlich im Anfang der Verse ging das sehr gut.

Goethe skandiert:

— ◡ ◡ | — — | — — | — —
Als du zu | Pferden | nur und | Lust nur u. s. w.

Man kann auch — und richtiger — so skandieren:

◡ | — ◡ | — — | — ◡ | — ◡
Als | du zu | Pferden | nur und | Lust nur.

Das sind aber Jamben und keine Daktylen.

Goethe skandiert:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —
Der ihm zur | Ehre doch | auch.

Liest man das richtiger jambisch, so heißt es:

◡ | — ◡ | — ◡
Der | ihm zur | Ehre.

Goethe skandiert:

— | ◡ ◡ | — ◡
Wenn | in der | Schule —

Richtiger skandiert heißt es aber:

◡ | — ◡ | — ◡
Wenn | in der | Schule —

Man sieht: bei aller Mühe, die man sich gab, und bei aller willkürlichen Freiheit, die man sich nahm, kamen doch nur hinkende und unvollkommene Hexameter heraus.

Das ist auch nicht zu beklagen, denn dieses Versmaß ist der deutschen Sprache unangemessen. Zu beklagen ist nur die Mühe, die an eine verlorene Sache gewandt, und der Irrtum, in den das Volk geführt wurde, welches diese Verse als gute und richtige anerkennen sollte.

Dasselbe Verhältnis findet mit dem Pentameter statt. Dieser hat einen für das deutsche Ohr unangenehmen Bau,

indem er in zwei Hälften zerfällt, deren eine mit einer schweren Silbe schließt, während die andere mit einer schweren Silbe beginnt. Dieses Anprallen zweier schweren Silben ist aber dem deutschen rhythmischen Gefühle entgegen.

Ärger als | selbst Ohn | macht || schadet das | Sudelge | schlecht.
Aber so | viel Wahr | heit || ist ein fa | taler Ge | nuß.
Aber sie | ward Hand | werk, || schwatzender Pöbel in | dir.

Jeder fühlt, wie unangenehm diese schweren Silben neben einander sind.

Betrachtet man aber den Pentameter nach Arsis und Thesis, so ist er kein Fünffüßler, sondern ein Sechsfüßler, denn er hat sechs Arsen.

Eines der schönsten deutschen Distichen, d. h. Hexameter mit Pentameter vereinigt, ist das von Schiller:

Im Hexameter steigt des Springquells flüchtige Säule,
Im Pentameter d'rauf fällt sie melodisch herab.

Und doch ist dieses Distichon rhythmisch falsch gebaut. Die ersten Silben braucht Schiller schwer, als Spondeus, aber sie sind nur leichte Silben. Auch finden sich Trochäen darin. Schiller skandiert:

Allein der wahre Wert der Silben ist folgender:

Das ist doch weder ein Hexameter noch ein Pentameter

§ 55. Wenn nun Hexameter und Pentameter zu viel Takt haben, so haben die zahlreichen Odenmaße zu wenig. Wenn man solche Oden in Versabteilungen gedruckt sieht, so erheben sie den Anspruch Verse zu sein. Man drucke sie aber fortlaufend ohne Versabteilung, z. B.

Mag altrömische Kraft ruhen im Aschenkrug, seit Germania sich löwenbeherzt erhob; dennoch sehe, verrät manche behende Form Roms ursprüngliche Seele. Roms Jüngling seh' ich, um den stäubte des Übekampfs Marsfeld, oder geteilt schäumte die Tiber, der voll kriegslustigen Sinns gegen Cherusker selbst wurfabwehrende Schilde trug.

Das sind zwei Strophen aus einer Ode. Wer ist im stande hier einen regelmäßigen Rhythmus herauszuhören; wer ist im stande hier ein Schema zu entwerfen?

Und doch hat man solcher Oden nach mannigfaltigem, antikem Schema zahlreich gemacht. Obschon für unser Ohr darin kein Rhythmus enthalten ist, so sind diese Oden sehr schwierig zu machen und diese Schwierigkeiten sind nicht zu überwinden, ohne daß man der Sprache Gewalt anthut. Man betrachte den Satzbau des oben angeführten Beispiels. Wer versteht den Sinn der Sätze auf einmaliges Lesen? Man muß ihn mit großer Mühe heraus suchen. Möge hier noch ein Beispiel stehen, wo die Verse abgeteilt sind.

Bezeug' es jeder,
Der zum Rand abschüssiger Kratertiefe,
Während Nacht umhüllt die Natur, mit Vorwitz
Staunend emporklimmt.
Wo im Sturmschritt mächtige Donner machtvoll
Aus dem anwuchsdrohenden, steilen Kegel
Fort und fort auffahren in goldner Unzahl
Flammige Steine,
Deren Wucht, durch Gluten und Dampf geschleudert,
Bald umher auf aschige Höh'n Rubine
Reichlich sät, bald auch von des Kraters schroffen
Wänden hinabrollt,
Während still aus nächtlichem Grund die Lava quillt.

Welch ein entsetzliches, unverständliches Satzgefüge! Schriebe das jemand in Prosa, so würde man sagen: es sei schlechter Stil, es sei schwülstig. Allein schlechter Stil und Schwulst kann doch nicht Poesie sein.

Anspannend die Kraft des Gemüts wirkt Gutes und Schönes schafft,
Auf daß in der werdenden Zeit bei Künftigen töne das Wort —
u. s. w.

Welcher Wortschwall! Statt: bei kommenden Geschlechtern sagt der Dichter: „daß in der werdenden Zeit bei Künftigen". Künftige sind doch nur in der werdenden Zeit möglich. Auch schon bei Hexametern findet sich eine förmliche Verrenkung der Sprache. Z. B.

Viel werden ein Fraß den Hunden und Geiern Troja's Söhn',
— O möge nie mein Ohr hören ein Solches. — Nicht muß
Solches auch Zeus oder ein Gott sonst aller, die ringen u. s. w.

Das ist nicht deutsch, das ist gesucht, geschraubt, das ist — schlechter Stil.

Und das alles, um einen Rhythmus hervorzubringen, der kein Rhythmus ist. Das Wesen des deutschen Rhythmus besteht in einer angenehmen Abwechslung von schweren und leichten Silben.

Doch nicht bloß dieser schlechte Satzbau muß als Mittel dienen; auch durch Zusammensetzung der seltsamsten Art sucht man die schwerfälligen Versfüße hervorzubringen, z. B. Übekampf, Folgegeschlecht, anwuchsdrohenden, wurfabwehrenden u. s. w. Wo bleibt bei diesen Wörtern der Geist der Sprache?

Eben so sind diese Formen nicht anders auszufüllen, als durch übermäßige Anwendung von Beiwörtern, von Attributiven überhaupt. Das aber ist immer das Zeichen von Schwulst der verderblichsten Art.

Auf der andern Seite zieht man die Sprache auseinander und füllt die gegebene Form mit nichtssagenden Wörtern.

Und es sagte darauf der gute Vater mit Nachdruck. —
Und es versetzte darauf die kluge, verständige Hausfrau. —
Und es sagte darauf der edle, verständige Pfarrherr. —
Endlich begann die würdige Hausfrau und sagte. —

Sind diese Verse nicht entsetzlich inhaltsleer? Um zu sagen, daß jetzt dieser, jetzt jener spricht, braucht der Dichter immer einen ganzen Hexameter.

Diese Beispiele sind alle den besten, genanntesten Dichtern entnommen.

Man sieht klar: ohne die Grenzen der licentia poëtica über alle Gebühr auszudehnen, lassen sich Verse nach antiker Prosodie und Metrik gar nicht machen.

§ 56. Und doch sind diese Verse gemacht und höchlichst gepriesen worden. Noch heute sind die Grundsätze der deutschen Verskunst nicht allgemein anerkannt. Noch heute wird gelehrt, daß die Silben im Deutschen nach ihrer Länge und Kürze beurteilt werden müssen. Noch heute sind die Anhänger des antiken Rhythmus nicht durch den Erfolg belehrt. Dieser aber entscheidet gegen sie. Die überaus große Mehrzahl deutscher Dichtungen ist nach deutschem, sprachlichem Rhythmus gebaut, die nach antikem Rhythmus gefertigten bilden die Minderzahl. Und sie sind nie in das Volk gedrungen.

Die Verteidiger des antiken Rhythmus bemerken die eigenen Widersprüche in ihrer Partei nicht. Als der kunstreichste Meister im Versbau gilt ihnen Platen. Allein dieser hat unendlich mehr Verse nach sprachlichem Rhythmus gemacht, als nach antikem. Sie verwerfen den Reim, und Platen ist gerade Meister in der Reinheit des Reimes. Sie schmähen den fünffüßigen Jambus — Platen thut das selbst — und doch hat er vielleicht in der Hälfte seiner Dichtungen diesen Vers angewendet.

Es ist wohl an der Zeit, daß die Lehre von langen und kurzen Silben aus unseren Lehrbüchern verschwindet, und daß der deutschen Sprache ihr unveräußerliches Recht anerkannt wird, Verse nach ihrem Rhythmus zu machen und ihr eigenes Gewand zu tragen, nicht in geborgten griechischen Kleidern einhergehen zu müssen.

Es ist ja so schön, dieses Gewand.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Baustile. Elfte Auflage. — **Katechismus der Baustile, oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.** Von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Elfte, verbesserte Auflage. Mit einem Verzeichnis von Kunstausdrücken und 103 Abbildungen. 1894. 2 Mark.

Bergbaukunde. — **Katechismus der Bergbaukunde.** Von Bergrat G. Köhler. Mit 217 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Bergsteigen. — **Katechismus für Bergsteiger, Gebirgstouristen und Alpenreisende.** Von Julius Meurer. Mit 22 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Bewegungsspiele. — **Katechismus der Bewegungsspiele für die deutsche Jugend.** Herausgegeben von J. C. Lion und J. H. Wortmann. Mit 29 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Bibliothekslehre. — **Grundzüge der Bibliothekslehre mit bibliographischen und erläuternden Anmerkungen.** Neubearbeitung von Dr. Julius Petzholdts Katechismus der Bibliothekenlehre. Von Dr. Arnim Gräsel. Mit 33 Abbildungen und 11 Schrifttafeln. 1890. 4 Mark 50 Pf.

Bienenzucht. Dritte Auflage. — **Katechismus der Bienenkunde und Bienenzucht.** Von G. Kirsten. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, herausgegeben von J. Kirsten. Mit 51 Abbildungen. 1887. 2 Mark.

Bleicherei s. Wäscherei 2c.

Botanik. — **Katechismus der Allgemeinen Botanik.** Von Prof. Dr. Ernst Hallier. Mit 95 Abbildungen. 1879. Kartoniert 2 Mark.

Botanik, landwirtschaftliche. Zweite Auflage. — **Katechismus der landwirtschaftlichen Botanik.** Von Karl Müller. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage von R. Herrmann. Mit 4 Tafeln und 48 Abbildungen. 1876. 2 Mark.

Buchdruckerkunst. Sechste Auflage. — **Katechismus der Buchdruckerkunst und der verwandten Geschäftszweige.** Von C. A. Franke. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage, bearbeitet von Alexander Waldow. Mit Abbildungen und Tafeln. 1894. [Unter der Presse.

Buchführung. Vierte Auflage. — **Katechismus der Kaufmännischen Buchführung.** Von Oskar Klemich. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 7 Abbildungen und 3 Wechselformularen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, landwirtschaftliche. — **Katechismus der Landwirtschaftlichen Buchführung.** Von Prof. Dr. K. Birnbaum. 1879. 2 Mark.

Chemie. Siebente Auflage. — **Katechismus der Chemie.** Von Prof. Dr. H. Hirzel. Siebente, vermehrte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1894. 4 Mark.

Chemikalienkunde. — **Katechismus der Chemikalienkunde. Eine kurze Beschreibung der wichtigsten Chemikalien des Handels.** Von Dr. G. Heppe. 1880. 2 Mark.

Chronologie. Dritte Auflage. — **Kalenderbüchlein. Katechismus der Chronologie mit Beschreibung von 33 Kalendern verschiedener Völker und Zeiten.** Von Dr. Adolph Drechsler. Dritte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. 1881. 1 Mark 50 Pf.

Dampfmaschinen. Fünfte Auflage. — **Katechismus der stationären Dampfkessel, Dampfmaschinen und anderer Wärmemotoren.** Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Praktiker, Techniker und Industrielle. Von Ingenieur Th. Schwartze. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 268 in den Text gedruckten und 13 Tafeln Abbildungen. 1894. 4 Mark 50 Pf.

Darwinismus. — **Katechismus des Darwinismus.** Von Dr. Otto Zacharias. Mit dem Porträt Darwins, 30 in den Text gedruckten und 1 Tafel Abbildungen. 1892. 2 Mark 50 Pf.

Drainierung. Dritte Auflage. — **Katechismus der Drainierung und der Entwässerung des Bodens überhaupt.** Von Dr. William Löbe. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 92 Abbildungen. 1881. 2 Mark.

Dramaturgie. — **Katechismus der Dramaturgie.** Von Robert Prölß. 1877. Geheftet 2 Mark 50 Pf.

Droguenkunde. — **Katechismus der Droguenkunde.** Von Dr. G. Heppe. Mit 30 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Einjährig-Freiwillige. — **Der Weg zum Einjährig-Freiwilligen und zum Offizier des Beurlaubtenstandes** in Armee und Marine. Von Oberstlieutenant z. D. Exner. 1891. 2 Mark.

Elektrotechnik. Fünfte Auflage. — **Katechismus d. Elektrotechnik.** Ein Lehrbuch für Praktiker, Techniker und Industrielle. Von Ingenieur Th. Schwartze. Fünfte, verb. und verm. Aufl. Mit 206 Abbild. 1894. 4 Mark 50 Pf.

Ethik. — **Katechismus der Sittenlehre.** Von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. 1881. 2 Mark 50 Pf.

Färberei und Zeugdruck. Zweite Auflage. — **Katechismus der Färberei und des Zeugdrucks.** Von Dr. Hermann Grothe. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 78 Abbildungen. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Farbwarenkunde. — **Katechismus der Farbwarenkunde.** Von Dr. G. Heppe. 1881. 2 Mark.

Feldmeßkunst. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Feldmeßkunst.** Von Dr. C. Pietsch. Fünfte, neu bearbeitete Auflage. Mit 75 Abbildungen. 1891. 1 Mark 50 Pf.

Feuerwerkerei. — **Katechismus der Lustfeuerwerkerei.** Kurzer Lehrgang für die gründliche Ausbildung in allen Teilen der Pyrotechnik. Von C. A. v. Nida. Mit 124 Abbildungen. 1883. 2 Mark.

Finanzwissenschaft. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Finanzwissenschaft** oder die Kenntnis der Grundbegriffe und Hauptlehren der Verwaltung der Staatseinkünfte. Von A. Bischof. Fünfte, verb. Aufl. 1890. 1 Mark 50 Pf.

Fischzucht. — **Katechismus der künstlichen Fischzucht und der Teichwirtschaft.** Wirtschaftslehre der zahmen Fischerei. Von E. A. Schroeder. Mit 52 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Flachsbau. — **Katechismus des Flachsbaues und der Flachsbereitung.** Von R. Sonntag. Mit 12 Abbildungen. 1872. Geheftet 1 Mark.

Fleischbeschau. Zweite Auflage. — **Katechismus der mikroskopischen Fleischbeschau.** Von F. W. Rüffert. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1887. 1 Mark 20 Pf.

Forstbotanik. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Forstbotanik.** Von H. Fischbach. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Freimaurerei. — **Katechismus der Freimaurerei.** Von Dr. Willem Smitt. Meister vom Stuhl der Loge Apollo zu Leipzig. 1891. 2 Mark.

Galvanoplastik. Dritte Auflage. — **Katechismus der Galvanoplastik und Galvanostegie.** Ein Handbuch für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt. Von Dr. G. Seelhorst. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage. Von Dr. G. Langbein. Mit 43 Abbildungen. 1888. 2 Mark.

Gedächtniskunst. Siebente Auflage. — **Katechismus der Gedächtniskunst oder Mnemotechnik.** Von Hermann Kothe. Siebente, von G. Pietsch bearbeitete Auflage. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Geflügelzucht. — **Katechismus der Geflügelzucht.** Ein Merkbüchlein für Liebhaber, Züchter und Aussteller schönen Rassegeflügels. Von Bruno Dürigen. Mit 40 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Geographie. Vierte Auflage. — **Katechismus der Geographie.** Vierte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Karl Arenz, Kaiserl. Rat und Direktor der Prager Handelsakademie. Mit 57 Karten und Ansichten. 1884. 2 Mark 40 Pf.

Geographie, mathematische. Zweite Auflage. — **Katechismus der mathematischen Geographie.** Zweite Auflage, umgearbeitet und verbessert von Dr. Hermann J. Klein. Mit 114 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geologie. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Geologie, oder Lehre vom innern Bau der festen Erdkruste und von deren Bildungsweise.** Von Prof. Hippolyt Haas. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 149 Abbildungen und einer Tabelle. 1893. 3 Mark.

Geometrie. Dritte Auflage. — Katechismus der ebenen und räumlichen Geometrie. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Dritte, vermehrte u. verbesserte Aufl. Mit 223 Abbildungen und 2 Tabellen zur Maßverwandlung. 1892. 3 Mark.

Geometrie, analytische. — Katechismus der analytischen Geometrie. Von Dr. Max Friedrich. Mit 56 Abbildungen. 1884. 2 Mark 40 Pf.

Gesangskunst. Fünfte Auflage. — Katechismus der Gesangskunst. Von F. Sieber. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geschichte s. Weltgeschichte.

Geschichte, deutsche. — Katechismus der deutschen Geschichte. Von Dr. Wilhelm Kentzler. 1879. Kartoniert 2 Mark 50 Pf.

Gesundheitslehre. — Naturgemäße Gesundheitslehre auf physiologischer Grundlage. Von Dr. Fr. Scholz. Mit 7 Abbildungen. 1884. 3 Mark 50 Pf.
(Unter gleichem Titel auch Band 20 von Webers Illustr. Gesundheitsbüchern.)

Girowesen. — Katechismus des Girowesens. Von Karl Berger. Mit 21 Geschäfts-Formularen. 1881. 2 Mark.

Handelsmarine. — Katechismus der Handelsmarine. Von Kapitän zur See z. D. R. Dittmer. Mit 66 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Handelsrecht. Dritte Auflage. — Katechismus des deutschen Handelsrechts, nach dem Allgemeinen Deutschen Handelsgesetzbuche. Von Reg.-Rat Robert Fischer. Dritte, umgearbeitete Auflage. 1885. 1 Mark 50 Pf.

Handelswissenschaft. Sechste Auflage. — Katechismus der Handelswissenschaft. Von K. Arenz. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Gust. Rothbaum und Ed. Deimel. 1890. 2 Mark.

Heerwesen. — Katechismus des Deutschen Heerwesens. Von Oberstleutnant a. D. H. Vogt. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von R. v. Hirsch, Hauptmann a. D. Mit einem Nachtrag und 7 Abbildungen. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Heizung, Beleuchtung und Ventilation. — Katechismus der Heizung, Beleuchtung und Ventilation. Von Ingenieur Th. Schwartze. Mit 159 Abbildungen. 1884. 3 Mark.

Heraldik. Fünfte Auflage. — Katechismus der Heraldik. Grundzüge der Wappenkunde. Von Dr. Ed. Freih. v. Sacken. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 215 Abbildungen. 1893. 2 Mark.

Hufbeschlag. Dritte Auflage. — Katechismus des Hufbeschlages. Zum Selbstunterricht für Jedermann. Von E. Th. Walther. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Abbildungen. 1889. 1 Mark 50 Pf.

Hunderassen. — Katechismus der Hunderassen. Von F. Krichler. Mit 42 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Hüttenkunde. — Katechismus der Allgemeinen Hüttenkunde. Von Dr. E. F. Dürre. Mit 209 Abbildungen. 1877. 4 Mark 50 Pf.

Jagdkunde. — Katechismus für Jäger und Jagdfreunde. Von Franz Krichler. Mit 33 Abbildungen. 1891. 2 Mark 50 Pf.

Kalenderbüchlein s. Chronologie.

Kalenderkunde. — Katechismus der Kalenderkunde. Belehrungen über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste. Von O. Freih. von Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 Tafeln. 1876. Geheftet 1 Mark.

Kindergärtnerei. Dritte Auflage. — Katechismus der praktischen Kindergärtnerei. Von Fr. Seidel. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1887. 1 Mark 50 Pf.

Kirchengeschichte. — Katechismus der Kirchengeschichte. Von Lic. Dr. Friedr. Kirchner. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Klavierspiel. Zweite Auflage. — Katechismus des Klavierspiels. Von Fr. Taylor, deutsch von Math. Stegmayer. Mit vielen Notenbeispielen. Zweite, verbesserte Auflage. 1893. 2 Mark.

Knabenhandarbeits-Unterricht. — Katechismus des Knabenhandarbeits-Unterrichts. Ein Handbuch des erziehlichen Arbeitsunterrichts. Von Dr. Woldemar Götze. Mit 69 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Kompositionslehre. Fünfte Auflage. — Katechismus der Kompositionslehre. Von Prof. J. C. Lobe. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit vielen Musikbeispielen. 1887. 2 Mark.

Korrespondenz. Dritte Auflage. — Katechismus der kaufm. Korrespondenz in deutscher Sprache. Von C. F. Findeisen. Dritte, verb. Aufl. 1893. 2 Mark.

Kostümkunde. — Katechismus der Kostümkunde. Von Wolfg. Quincke. Mit 453 Kostümfiguren in 152 Abbildungen. 1889. 4 Mark.

Kriegsmarine, deutsche. — Katechismus der Deutschen Kriegsmarine. Von Kapitän zur See z. D. R. Dittmer. Mit 126 Abbildungen. 1890. 3 Mark.

Kulturgeschichte. Zweite Auflage. — Katechismus der Kulturgeschichte. Von Prof. Dr. J. J. Honegger. Zweite, verm. und verb. Auflage. 1889. 2 Mark.

Kunstgeschichte. Dritte Auflage. — Katechismus der Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Dritte, verb. Auflage. Mit 276 Abbild. 1890. 4 Mark.

Litteraturgeschichte, allgemeine. Dritte Auflage. — Katechismus der allg. Litteraturgeschichte. Von Dr. Ad. Stern. Dritte, durchges. Aufl. 1892. 3 Mark.

Litteraturgeschichte, deutsche. Sechste Auflage. — Katechismus der deutschen Litteraturgeschichte. Von Oberschulrat Dr. Paul Möbius. Sechste, vervollständigte Auflage. 1882. 2 Mark.

Logarithmen. — Katechismus der Logarithmen. Von Max Meyer. Mit 3 Tafeln und 7 Abbildungen. 1880. 2 Mark.

Logik. Zweite Auflage. — Katechismus der Logik. Von Lic. Dr. Friedr. Kirchner. Zweite, durchges. Aufl. Mit 36 Abbild. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Malerei. Zweite Auflage. — Katechismus der Malerei. Von Karl Raupp. Zweite, verbesserte Auflage. Mit Abbildungen und 4 Tafeln. 1894. [Unter der Presse.

Marine s. Handels- bez. Kriegsmarine.

Markscheidekunst. — Katechismus der Markscheidekunst. Von O. Brathuhn. Mit 174 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Mechanik. Fünfte Auflage. — Katechismus der Mechanik. Von Ph. Huber. Fünfte, wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 207 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Meteorologie. Dritte Auflage. — Katechismus der Meteorologie. — Von Prof. Dr. W. J. van Bebber. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 63 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Mikroskopie. Katechismus der Mikroskopie. — Von Prof. Carl Chun. Mit 97 Abbildungen. 1885. 2 Mark.

Milchwirtschaft. — Katechismus der Milchwirtschaft. Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 Abbildungen. 1884. 3 Mark.

Mimik. — Katechismus der Mimik und der Gebärdensprache. Von Karl Skraup. Mit 60 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Mineralogie. Vierte Auflage. — Katechismus der Mineralogie. Von Privatdozent Dr. Eugen Hussak. Vierte, neu bearbeitete Auflage. Mit 154 Abbildungen. 1888. 2 Mark.

Münzkunde. — Grundzüge der Münzkunde. Von H. Dannenberg. Mit 11 Tafeln Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Musik. Fünfundzwanzigste Auflage. — Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. J. C. Lobe. Fünfundzwanzigste Auflage. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Musikgeschichte. — Katechismus der Musikgeschichte. Von R. Musiol. Mit 15 Abbildungen und 34 Notenbeispielen. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Musikinstrumente. Fünfte Auflage. — Katechismus der Musikinstrumente. Von Richard Hofmann. Fünfte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 189 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Mythologie. — Katechismus der Mythologie aller Kulturvölker. Von Dr. E. Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Naturlehre. Vierte Auflage. — **Katechismus der Naturlehre, oder Erklärung der wichtigsten physikalischen, meteorologischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens.** Von Dr. C. E. Brewer. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 58 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Nivellierkunst. Dritte Auflage. — **Katechismus der Nivellierkunst.** Von Dr. C. Pietsch. Dritte, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 61 Abbildungen. 1887. 2 Mark.

Nutzgärtnerei. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Nutzgärtnerei, oder Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues.** Von Hermann Jäger. Fünfte, verm. und verb. Auflage. Mit 63 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Orden. — **Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des 19. Jahrh.** Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen zusammengestellt von Maximilian Gritzner. Mit 760 in den Text gedruckten Abbild. 1893. 9 Mark, in Pergament-Einband 12 Mark.

Orgel. Dritte Auflage. — **Katechismus der Orgel.** Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Von Prof. E. F. Richter. Dritte, durchgesehene Auflage. Mit 25 Abbildungen. 1885. 1 Mark 50 Pf.

Ornamentik. Vierte Auflage. — **Katechismus der Ornamentik.** Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und die charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten. Von F. Kanitz. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 131 Abbildungen und einem Verzeichnis von 100 Spezialwerken zum Studium der Ornamentikstile. 1891. 2 Mark.

Orthographie. Vierte Auflage. — **Katechismus der deutschen Orthographie.** Von Dr. D. Sanders. Vierte, verb. Auflage. 1878. Kart. 1 Mark 50 Pf.

Pädagogik. — **Katechismus der Pädagogik.** Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. 1890. 2 Mark.

Perspektive. — **Katechismus der Angewandten Perspektive.** Nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. Von Max Kleiber. Mit 129 Abbildungen. 1892. 2 Mark 50 Pf.

Petrographie. — **Katechismus der Petrographie.** Lehre von der Beschaffenheit, Lagerung und Bildungsweise der Gesteine. Von Dr. J. Blaas. Mit 40 Abbildungen. 1882. 2 Mark.

Philosophie. Dritte Auflage. — **Katechismus der Philosophie.** Von J. H. v. Kirchmann. Dritte, verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Philosophie, Geschichte der. Zweite Auflage. — **Katechismus der Geschichte der Philosophie von Thales bis zur Gegenwart.** Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1884. 3 Mark.

Photographie. Vierte Auflage. — **Katechismus der Photographie, oder Anleitung zur Erzeugung photogr. Bilder.** Von Dr. J. Schnauß. Vierte, den neuesten Fortschritten entsprechend verbesserte Auflage. Mit 34 Abbildungen. 1888. 2 Mark.

Phrenologie. Siebente Auflage. — **Katechismus der Phrenologie.** Von Dr. G. Scheve. Siebente Auflage. Mit einem Titelbild und 18 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

Physik. Vierte Auflage. — **Katechismus der Physik.** Von Dr. J. Kollert. Vierte, vollständig neu bearbeitete Aufl. Mit 231 Abbild. 1888. 4 Mark.

Poetik. Zweite Auflage. — **Katechismus der deutschen Poetik.** Von Prof. Dr. J. Minckwitz. Zweite, verm. und verb. Auflage. 1877. 1 Mark 80 Pf.

Projektionslehre. — **Katechismus der Projektionslehre.** Von Julius Hoch. Mit 100 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Psychologie. — **Katechismus der Psychologie.** Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. 1883. 3 Mark.

Raumberechnung. Dritte Auflage. — **Katechismus der Raumberechnung.** Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art. Von Fr. Herrmann. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage von Dr. C. Pietsch. Mit 55 Abbildungen. 1888. 1 Mark 80 Pf.

Redekunst. Vierte Auflage. — **Katechismus der Redekunst.** Anleitung zum mündlichen Vortrage. Von Dr. Roderich Benedix. Vierte, durchgesehene Auflage. 1889. 1 Mark 50 Pf.

Registratur- und Archivkunde. — **Katechismus der Registratur- und Archivkunde.** Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, den Rechtsanwälten &c., sowie bei den Staatsarchiven. Von Georg Holtzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. 1883. 3 Mark.

Reichspost. — **Katechismus der Deutschen Reichspost.** Von Wilh. Lenz. Mit 10 Formularen. 1882. 2 Mark 50 Pf.

Reichsverfassung. Zweite Auflage. — **Katechismus des Deutschen Reiches.** Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des Deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches. Von Dr. Wilh. Zeller. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1880. 3 Mark.

Rosenzucht. Zweite Auflage. — **Katechismus der Rosenzucht.** Von Herm. Jäger. Zweite Auflage. Mit 70 Abbild. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Schachspielkunst. Zehnte Auflage. — **Katechismus der Schachspielkunst.** Von K. J. S. Portius. Zehnte, verm. und verb. Aufl. 1889. 2 Mark.

Schreibunterricht. Dritte Auflage. — **Katechismus des Schreibunterrichts.** Mit einem Anhang: Die Rundschrift. Dritte, neubearbeitete Aufl. Von Gg. Funk. Mit 82 Figuren. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Schwimmkunst. — **Katechismus der Schwimmkunst.** Von Martin Schwägerl. Mit 113 Abbildungen. 1880. 2 Mark.

Spinnerei und Weberei. Dritte Auflage. — **Katechismus der Spinnerei,** Weberei und Appretur, oder Lehre von der mechan. Verarbeitung der Gespinstfasern. Dritte, bedeutend vermehrte Auflage, bearbeitet v. Dr. A. Ganswindt. Mit 196 Abbild. 1890. 4 Mark.

Sprachlehre. Dritte Auflage. — **Katechismus der deutschen Sprachlehre.** Von Dr. Konrad Michelsen. Dritte, verbesserte Auflage, herausgegeben von Eduard Michelsen. 1878. 2 Mark 50 Pf.

Stenographie. Zweite Auflage. — **Katechismus der deutschen Stenographie.** Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende. Von Prof. H. Krieg. Zweite, verbesserte Auflage. Mit vielen stenograph. Vorlagen. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Stilistik. Zweite Auflage. — **Katechismus der Stilistik.** Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze. Von Dr. Konrad Michelsen. Zweite, durchgesehene Auflage, herausgegeben von Ed. Michelsen. 1889. 2 Mark.

Tanzkunst. Sechste Auflage. — **Katechismus der Tanzkunst.** Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende. Von Bernhard Klemm. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 82 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Technologie, mechanische. — **Katechismus der mechanischen Technologie.** Von A. v. Ihering. Mit 163 Abbildungen. 1888. 4 Mark.

Telegraphie. Sechste Auflage. — **Katechismus der elektrischen Telegraphie.** Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 Abbildungen. 1883. 4 Mark.

Tierzucht, landwirtschaftliche. — **Katechismus der landwirtschaftlichen Tierzucht.** Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 Abbildungen. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Ton, der gute, s. Anstandslehre.

Trigonometrie. Zweite Auflage. — **Katechismus der Trigonometrie.** Von Franz Bendt. Zweite, erweiterte Auflage. Mit 42 in den Text gedruckten Figuren. 1894. 1 Mark 80 Pf.

Turnkunst. Sechste Auflage. — **Katechismus der Turnkunst.** Von Dr. M. Kloss. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 100 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Uhrmacherkunst. Dritte Auflage. — **Katechismus der Uhrmacherkunst.** Von F. W. Rüffert. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 229 Abbildungen und 7 Tabellen. 1885. 4 Mark.

Urkundenlehre. Zweite Auflage. — **Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik.** Von Dr. Fr. Leist. Zweite Auflage. Mit 6 Tafeln Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Versicherungswesen. Zweite Auflage. — **Katechismus des Versicherungswesens.** Von Oskar Lemcke. Zweite, verm. und verb. Aufl. 1888. 2 Mark 40 Pf.

Verskunst. Dritte Auflage. — **Katechismus der deutschen Verskunst.** Von Dr. Roderich Benedix. Dritte Auflage. 1894. 1 Mark 50 Pf.

Versteinerungskunde. — **Katechismus der Versteinerungskunde (Petrefaktenkunde, Paläontologie).** Von Prof. H. Haas. Mit 178 Abbild. 1886. 3 Mark.

Villen und kleine Familienhäuser. — Von Architekt Georg Aster. Mit 100 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 23 in den Text gedruckten Figuren. 1894. 5 Mark.

Völkerkunde. — **Katechismus der Völkerkunde.** Von Dr. Heinrich Schurtz. Mit 67 Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Völkerrecht. — **Katechismus des Völkerrechts. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internat. Rechtes.** Von A. Bischof. 1877. 1 Mark 50 Pf.

Volkswirtschaftslehre. Vierte Auflage. — **Katechismus der Volkswirtschaftslehre. Unterricht in den Anfangsgründen der Wirtschaftslehre.** Von Dr. Hugo Schober. Vierte, durchgesehene Auflage. 1888. 3 Mark.

Warenkunde. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Warenkunde.** Von E. Schick. Fünfte, verm. u. verb. Aufl., bearb. von Dr. G. Heppe. 1886. 3 Mark.

Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Zweite Auflage. — **Katechismus der Wäscherei, Reinigung und Bleicherei.** Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

Wechselrecht. Dritte Auflage. — **Katechismus des allgemeinen deutschen Wechselrechts. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen und ungarischen Wechselordnung und des eidgenössischen Wechsel- und Check-Gesetzes.** Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mark.

Weinbau. Zweite Auflage. — **Katechismus des Weinbaues.** Von Fr. Jac. Dochnahl. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 88 Abbildungen. 1878. 1 Mark 50 Pf.

Weltgeschichte. Zweite Auflage. — **Katechismus der Allgemeinen Weltgeschichte.** Von Prof. Dr. Theodor Flathe. Zweite Auflage. Mit 5 Stammtafeln und einer tabellarischen Übersicht. 1884. 3 Mark.

Wintersport. — **Katechismus des Wintersports.** Von Max Schneider. Mit 140 in den Text gedruckten Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Ziergärtnerei. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Ziergärtnerei, oder Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, so wie über Blumenzucht.** Von Herm. Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Zimmergärtnerei. — **Katechismus der Zimmergärtnerei. Nebst einem Anhang über Anlegung und Ausschmückung kleiner Gärtchen an den Wohngebäuden.** Von M. Lebl. Mit 56 Abbildungen. 1890. 2 Mark.

Zoologie. — **Katechismus der Zoologie.** Von Prof. Dr. C. G. Giebel. Mit 124 Abbildungen. 1879. Kartoniert 2 Mark.

Ein ausführliches Verzeichnis mit Inhaltsangabe jedes einzelnen Bandes wird auf Verlangen unberechnet abgegeben.

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

(April 1894.)

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Urkundenlehre. Zweite Auflage. — **Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik.** Von Dr. Fr. Leist. Zweite Auflage. Mit 6 Tafeln Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Versicherungswesen. Zweite Auflage. — **Katechismus des Versicherungswesens.** Von Oskar Lemcke. Zweite, verm. und verb. Aufl. 1888. 2 Mark 40 Pf.

Verskunst. Dritte Auflage. — **Katechismus der deutschen Verskunst.** Von Dr. Roderich Benedix. Dritte Auflage. 1894. 1 Mark 50 Pf.

Versteinerungskunde. — **Katechismus der Versteinerungskunde** (Petrefaktenkunde, Paläontologie). Von Prof. H. Haas. Mit 178 Abbild. 1886. 3 Mark.

Villen und kleine Familienhäuser. — Von Architekt Georg Aster. Mit 100 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 23 in den Text gedruckten Figuren. 1894. 5 Mark.

Völkerkunde. — **Katechismus der Völkerkunde.** Von Dr. Heinrich Schurtz. Mit 67 Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Völkerrecht. — **Katechismus des Völkerrechts. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internat. Rechtes.** Von A. Bischof. 1877. 1 Mark 50 Pf.

Volkswirtschaftslehre. Vierte Auflage. — **Katechismus der Volkswirtschaftslehre.** Unterricht in den Anfangsgründen der Wirtschaftslehre. Von Dr. Hugo Schober. Vierte, durchgesehene Auflage. 1888. 3 Mark.

Warenkunde. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Warenkunde.** Von E. Schick. Fünfte, verm. u. verb. Aufl., bearb. von Dr. G. Heppe. 1886. 3 Mark.

Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Zweite Auflage. — **Katechismus der** Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

Wechselrecht. Dritte Auflage. — **Katechismus des allgemeinen deutschen Wechselrechts.** Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen und ungarischen Wechselordnung und des eidgenössischen Wechsel- und Check-Gesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mark.

Weinbau. Zweite Auflage. — **Katechismus des Weinbaues.** Von Fr. Jac. Dochnahl. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 38 Abbildungen. 1878. 1 Mark 50 Pf.

Weltgeschichte. Zweite Auflage. — **Katechismus der Allgemeinen Weltgeschichte.** Von Prof. Dr. Theodor Flathe. Zweite Auflage. Mit 5 Stammtafeln und einer tabellarischen Übersicht. 1884. 3 Mark.

Wintersport. — **Katechismus des Wintersports.** Von Max Schneider. Mit 140 in den Text gedruckten Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Ziergärtnerei. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Ziergärtnerei, oder Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, so wie über Blumenzucht.** Von Herm. Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Zimmergärtnerei. — **Katechismus der Zimmergärtnerei. Nebst einem Anhang über Anlegung und Ausschmückung kleiner Gärtchen an den Wohngebäuden.** Von M. Lebl. Mit 56 Abbildungen. 1890. 2 Mark.

Zoologie. — **Katechismus der Zoologie.** Von Prof. Dr. C. G. Giebel. Mit 124 Abbildungen. 1879. Kartoniert 2 Mark.

Ein ausführliches Verzeichnis mit Inhaltsangabe jedes einzelnen Bandes wird auf Verlangen unberechnet abgegeben.

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

(April 1894.)

Druck von J. J. Weber in Leipzig.





YA


Für Familien und Lesezirkel, Bibliotheken, Hotels, Cafés und Restaurationen
Einladung zum Abonnement auf die
Illustrirte Zeitung
Wöchentliche Nachrichten
über alle
Zustände, Ereignisse und Persönlichkeiten der Gegenwart,
über
Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst,
Musik, Theater und Mode.
Jeden Sonnabend eine Nummer von 24 Folioseiten.
Mit jährlich über 1000 Original-Abbildungen.
Probe-Nummern gratis und franco.
Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.
Leipzig,
Expedition der Illustrirten Zeitung
J. J. Weber.